







HISTOIRE DE L'ART DE L'ANTIQUITÉ

PAR

M. WINKELMANN

TRADUIT DE L'ALLEMAND

PAR

M. HUBER.

TOME SECOND.



A LEIPZIG,

CHEZ L'AUTEUR ET CHEZ JEAN GOTTL. IMMAN. BREITKOPF,

M. DCC. LXXXI.



HISTOIRE
DE L'ART DE L'ANTIQUITÉ.

LIVRE QUATRIEME.
DE L'ART DES GRECS.

CHAPITRE I.
Des raisons & des causes du progrès & de la supériorité des Grecs sur les autres peuples dans les Arts.

Introduction.

L'Art des Grecs est le principal but de cette Histoire. Cet Art conservé dans une infinité de monumens, exige de notre part, comme le plus digne objet de nos réflexions & de notre imitation, des recherches qui, loin de se borner à des explications arbitraires, renferment l'essence des

choſes. Tâchons de diſcuter ces objets intéreſſans de maniere qu'ils ne ſervent pas ſeulement de nourriture au ſavoir, mais auſſi de maxime à la pratique. La diſcuſſion de l'Art des Egyptiens, des Etruſques & des autres peuples, peut étendre nos idées & rectifier nos jugemens: l'examen de l'Art des Grecs doit ramener nos conceptions au vrai, & nous ſervir de regles pour juger & pour opérer.

Ce quatrieme livre, concernant l'Art des Grecs, ſera diviſé en huit chapitres: le premier, qui ſert d'introduction, expoſe les raiſons & les cauſes du progrès & de la ſupériorité de l'Art Grec ſur les autres peuples qui l'ont cultivé; le ſecond traite de l'eſſence de l'Art, ou du deſſin des figures nues; le troiſieme de l'expreſſion des paſſions & des proportions; le quatrieme de la beauté des parties du corps humain; le cinquieme du deſſin des figures drapées; le ſixieme du progrès & de la décadence de l'Art, ainſi que des différens ſtyles; le ſeptieme de la partie mécanique de l'Art; le huitieme de la Peinture antique.

I. De l'influence du climat en général.

Le principe de la ſupériorité des Grecs dans l'Art doit être attribué au concours de différentes cauſes: à l'influence du climat, à la conſtitution politique & à leur façon de penſer, ainſi qu'à la conſidération dont jouiſſoient les Artiſtes & à l'emploi qu'ils faiſoient des Arts.

A. De l'influence du climat par rapport à la configuration avantageuſe des Grecs.

Il faut que l'influence du climat ranime la ſemence qui doit faire germer l'Art, & la Grece étoit le ſol le plus favorable pour cet objet. Ce qu'Epicure dit de l'aptitude des Grecs pour la philoſophie, qu'il prétend leur avoir été particuliere (1), peut s'appliquer à bien plus

(1) Clement. Alex. Strom. L. 1. p. 355. l. 12.

plus juste titre à leur talent pour l'Art: car une infinité de choses qui sont idéales pour nous étoient naturelles pour eux. La nature, après avoir passé par les dégrés du froid & du chaud, s'est fixée dans la Grece, comme dans son centre où regne une température mixte entre l'hiver & l'été (1). Plus elle s'approche de ce centre, plus elle annonce de franchise & de sérénité, & plus ses opérations se manifestent généralement par des formes gracieuses & spirituelles, par des traits décidés & caractéristiques. Entourrée sans cesse d'un air pur & serein, tel qu'Euripide décrit le climat d'Athene (2), elle n'est point gênée dans son activité par les brouillards & les vapeurs, & elle porte plutôt le corps à sa maturité: elle s'éleve avec force dans des statures avantageuses, & surtout dans les tailles de femmes. En Grece elle n'aura pas négligé l'homme, sa créature favorite. De-là il ne faut pas croire ce que nous disent les Scholiastes sur la longueur démesurée des têtes ou des visages des habitans de l'île d'Eubée (3): ce sont des rêveries absurdes qui n'ont été avancées que pour dériver de-là le nom d'un de ces peuples, appellé MAKRÔNES. Les Grecs, au rapport de Polybe, sentoient les avantages qu'ils avoient sur les autres nations par rapport à la taille (4), & ils faisoient en général plus de cas de la beauté qu'aucun autre peuple.

Le Prêtre d'un Jupiter adolescent à Egée (5), celui d'Apollon à Ismenie (6), & celui qui conduisoit la procession de Mercure à Tanagre (7) en portant un agneau sur son épaule, étoient toujours des jeunes hommes

(1) Herodot. L. 3. p. 127. l. 11. Plat. Tim. p. 475. l. 43. ed. Bas. 1534.
(2) Med. v. 829-839.
(3) Schol. Apollon. L. 1. v. 1024.
(4) L. 5. p. 431. A.
(5) Pausan. L. 7. p. 585. l. 2.
(6) Id. L. 9. p. 730. l. 25.
(7) Id. L. 9. p. 752. l. 28.

mes qui avoient remporté le prix de la beauté. Ceux de la ville d'Egeste en Sicile firent ériger un monument à un certain Philippe, quoiqu'il ne fût pas leur citoyen, étant Crotoniate, uniquement à cause de sa grande beauté. Il étoit révéré comme un Héros déifié, & on lui faisoit des sacrifices ([1]). Dans une très-ancienne chanson Grecque, qu'un Scholiaste non imprimé attribue à Simonide ou à Epicharme, il y avoit quatre souhaits, dont Platon ne rapporte que trois ([2]): le premier étoit de jouir d'une bonne santé, le second d'avoir une belle figure, KALON GENESTHAI, ou PHYAN KALON GENESTHAI, selon le sens propre que le Scholiaste en question donne à ces paroles, le troisieme étoit de posséder des richesses bien acquises, ADOLÔS PLÛTEIN & le quatrieme, que Platon passe sous silence, étoit de se livrer à la joie avec ses amis, ÎBAN META PHILÔN: je remarquerai en passant que la signification de ce terme peut servir d'éclaircissement à Hésichius. Or la beauté étant ainsi désirée & estimée des Grecs, toute belle personne cherchoit à se faire connoître à toute la nation par cette prérogative, & surtout à gagner la bienveillance des Artistes. Aussi c'étoient les Artistes qui fixoient le prix de la beauté, & qui avoient de plus l'occasion d'avoir tous les jours le beau devant les yeux. La beauté étoit même un mérite pour parvenir à la gloire, & l'histoire Grecque ne manque guere de relever cette qualité dans une infinité de personnages qui la possédoient ([3]). De certaines personnes furent distinguées par des noms particuliers à cause d'une seule belle partie de la figure. C'est ainsi que les belles paupieres de Démétrius de Phalere lui firent donner le surnom de

CHA-

(1) Herodot. L. 5. p. 191. ad fin.
(2) Gorg. p. 304.
(3) Conf. Pausan. L. 6. p. 457. l. 27.

CHARITOBLEPHAROS c'eſt à dire, ſur les paupieres duquel ſiégent les Graces (1). Il paroît même qu'on a cru pouvoir favoriſer la génération des beaux enfans par les jeux où l'on diſputoit le prix de la beauté. Ces jeux antiques, ordonné par Cypſélus, Roi d'Arcadie, ſe célébroient du tems des Héraclides, près du fleuve Alphée, dans l'Elide (2). A la fête d'Apollon de Phileſie on donnoit un prix à celui des jeunes gens qui avoit ſu donner le baiſer le plus ſavant. Cet uſage ſe pratiquoit ſous l'inſpection d'un juge, ce qui ſe faiſoit ſans doute auſſi à Mégare (3) près du tombeau de Dioclès. A Sparte (4) & à Lesbos (5) dans le temple de Junon, ainſi que chez les Parrhaſiens (6), il y avoit des défis de beauté parmi les perſonnes du ſexe. L'eſtime de la beauté alla ſi loin que les femmes Lacédémoniennes gardoient dans leurs chambres à coucher les ſtatues de Nirée, de Narciſſe, d'Hyacinthe, ou de Caſtor & de Pollux (7) pour avoir de beaux enfants (8). Dion Chryſoſtome ſe plaint que de ſon tems & de celui de Trajan, on ne faiſoit plus d'attention à la beauté des hommes, ou de ce qu'on ne ſavoit plus l'apprécier (9); ſi cette plainte eſt fondée il réſulte que cette inattention renferme une des cauſes de la décadence de l'Art d'alors.

B.
De l'influence du climat,

Il eſt de fait que l'influence du climat concouroit pour ſa part au développement de la figure qui, au rapport

(1) Diog. Laert. in ejus Vit. p. 307. Athen. Deipn. L. 13. p. 593. F.
(2) Euſtat. ad Il. τ. p. 1185. l. 16. Conf. Palmer. Exerc. in Auct. Gr. p. 448.
(3) Lutat. ad Stat. Theb. L. 8. v. 198. Conf. Barth. T. 3. p. 828.
(4) Theocrit. Idyl. 12. v. 29-34.
(5) Muſ. de Her. & Leand. amor. v. 75.
(6) Nommée καλλιστεῖα Athen. Deipn. L. 13. p. 610. B.
(7) Athen. l. c. p. 609. E.
(8) Oppian. Cyneg. L. 1. v. 357.
(9) Orat. 21. p. 269. D.

fur le caractere moral des Grecs.

rapport de tous nos Voyageurs, eſt encore très-avantageuſe parmi les Grecs d'aujourd'hui, & que cette influence, en agiſſant ſur l'ame des anciens Artiſtes, y faiſoit naître l'enthouſiaſme. Il n'eſt pas moins de fait que c'eſt à la même influence qu'il faut attribuer cet air de bonté, cette douceur de caractere & cette ſérénité de l'ame des Grecs, toutes qualités qui ne contribuent pas moins à la conception des belles images, que la nature à la génération des belles formes. Ce fond du caractere des Grecs nous eſt atteſté par l'Hiſtoire, & la bonté du cœur des Athéniens eſt auſſi connue que leur mérite & leur induſtrie. De-là un Poëte prend occaſion de dire que la ville d'Athene étoit la ſeule qui connut la pitié, qui ſut compâtir aux maux d'autrui. Auſſi voyons nous que, dès le tems des premieres Guerres des Argiens & des Thébains, les perſonnes malheureuſes & perſécutées trouvoient toujours un aſyle & des ſecours à Athene. Dans les tems les plus reculés cette gaité, cette ſérénité de l'eſprit avoit donné lieu à des ſpectacle & à d'autres jeux, pour chaſſer de la vie, comme diſoit Périclès (1), le chagrin & la triſteſſe. Un parallele des Grecs & des Romains relativement à leurs ſpectacles publics rendra encore plus ſenſible ce que je viens de dire. Dans les jeux inhumains de l'Amphithéâtre, le peuple Romain, même dans les tems les plus policés, ſe repaiſſoit les yeux de ſang & prenoit plaiſir à voir un Gladiateur expirant qui luttoit contre les angoiſſes de la mort. Les Grecs au contraire avoient ces jeux cruels en horreur (2), & lorsque du tems des Empereurs on voulut introduire de pareils combats à Corinthe, quelqu'un dit qu'avant de ſe réſoudre d'aſſiſter à des ſpectacles auſſi inhumains,

(1) Thucyd. L. 2. p. 60. l. 16. (2) Plato Politico, p. 315. B.

mains, il falloit renverſer l'autel de la miſéricorde (1). Cependant dans la ſuite ces mêmes jeux furent introduits partout, & jusque dans Athene (2). L'humanité des Grecs, & la férocité des Romains ne ſe dévoilent pas moins dans la maniere de faire la guerre de ces deux peuples. Le Romain ſe faiſoit pour ainſi dire une loi, dès qu'il entroit dans une ville priſe de force, de paſſer non ſeulement au fil de l'épée toute créature humaine, mais encore d'exterminer tout être vivant: il fendoit le ventre aux chiens & hachoit en morceaux tous les autres animaux. Il n'y eut pas jusqu'à Scipion l'Africain qui ne permit aux Soldats cette cruauté, lors de la priſe de Carthagene en Eſpagne. Il n'en étoit pas ainſi des Athéniens. La ville de Mithylene, dans l'île de Lesbos, s'étant revoltée contre Athene & ayant été réduite à ſe rendre, les Athéniens, à la ſuite d'une aſſemblée publique, ordonnerent aux Généraux de leur flotte de faire mourir tous les hommes en état de porter les armes. A peine cet ordre fut-il expédié qu'ils s'en repentirent, & qu'ils déclarerent eux-même que leur réſolution avoit été cruelle (3). Mais ce qui releve encore mieux le caractere des Grecs ſur celui des Romains, ce ſont les guerres des Achéens: par un motif d'humanité ils convinrent entre eux de ne point porter de fleches cachées, & même de ne point tirer de loin, enfin de ſe combattre de près l'épée à la main (4). Dans les circonſtances même où les eſprits étoient le plus aigris, on ſuſpendoit tous les actes d'hoſtilité quand venoit le tems des jeux olympiques, où tous les Grecs s'aſſembloient unanimement pour ſe livrer

(1) Lucian. Demon. p. 293.
(2) Philoſtr. —
(3) Polyb. L. 10. p. 589. A, l. 10.
(4) Thucyd. L. 3. p. 93. fin. p. 100. l. 10.

livrer à la joie. Et même dans les ſiecles encore barbares, dans les guerres obſtinées de Sparte contre Meſſene, l'on vit les Spartiates faire une treve de quarante jours avec les Meſſéniens, parce que c'étoit le tems où ils célébroient la fête d'Hyacinthe [1]: ceci arriva durant la ſeconde guerre de Meſſene, qui finit dans la vingt-huitieme Olympiade [2].

II. De la conſtitution politiques des Grecs favorable à l'Art.

A. De la liberté.

A l'égard de la conſtitution & du gouvernement de la Grece, la liberté forme une des principales cauſes de la prééminence des Grecs dans l'Art. Auſſi la liberté ſembloit-elle avoir établi ſon ſiege dans la Grece; elle s'étoit maintenue même auprès du trône des Rois [3] qui gouvernoient leurs ſujets en pere [4], avant que la raiſon plus éclairée des Grecs leur fit goûter la douceur d'une liberté entiere. Homere appelle Agamemnon un Paſteur des peuples [5], voulant déſigner par-là ſa tendreſſe pour ſes ſujets, & les ſoins qu'ils prenoient de leur bien-être. Quoiqu'il s'élevât enſuite des tyrans, ils ne le furent que pour leur patrie, & jamais toute la nation ne reconnut un ſeul Souverain. Avant que les Athéniens euſſent fait la conquête de l'île de Naxos, la Grece n'avoit point d'exemple qu'un état libre eut aſſujeti un autre état libre [6]. De-là perſonne n'avoit le droit excluſif d'être grand au milieu de ſes concitoyens, & de s'immortaliſer à l'excluſion des autres.

B. Des exercices du corps

L'Art fut employé de très-bonne heure à conſerver la mémoire d'une perſonne en conſervant ſa figure:

(1) Pauſan. L. 4. p. 326. l. 10.
(2) Ibid. p. 336. l. 3.
(3) Ariſtot. Polit. L. 3. c. 10. p. 87. ed. Sylburg.
(4) Thucyd. L. 1. p. 5. l. 25.
(5) Ariſtot. Eth. Nicom. L. 8. c. 11. p. 148. Dionyſ. Halic. Ant. Rom. L. 5. p. 322. l. 45.
(6) Thucyd. L. 1. p. 32. l. 19.

figure: & la carriere étant ouverte indiſtinctement, chaque Grec pouvoit aſpirer à cet honneur. On pouvoit même placer dans les temples les ſtatues de ſes enfans, ainſi que nous le voyons par la mere du fameux Agathocles, qui voua à un temple la figure de ſon fils dans ſon enfance (1). L'honneur d'une ſtatue étoit à Athene, ce qu'eſt aujourd'hui un titre ſtérile, ou une croix ſur la poitrine, récompenſes frivoles, imaginées par nos Princes pour payer à peu de frais des ſervices réels. C'eſt ainſi que les Athéniens reconnurent la louange que Pindare ne leur donna pour ainſi dire qu'en paſſant, dans une de ſes odes qui s'eſt conſervée: ne ſe contentant point de lui faire de vagues complimens, ils lui firent ériger une ſtatue dans un endroit public devant le temple de Mars (2). Comme les anciens Grecs donnoient la préférence aux avantages naturels ſur les qualités acquiſes (3), les premieres récompenſes furent décernées à ceux qui excelloient dans les exercices du corps. L'hiſtoire nous a conſervé la notice d'une ſtatue, élevée à Elis à un Lutteur Spartiate, nommé Eutélidas, dès la trente huitieme Olympiade (4), & probablement cette ſtatue ne fut pas la premiere qu'on éleva. Dans les jeux moins fameux, comme ceux de Mégare, on ne laiſſoit pas que de dreſſer une pierre ſur laquelle étoit gravé le nom du Vainqueur (5). Voilà pourquoi les plus grands hommes de la Grece chercherent à ſe ſignaler dans leur jeuneſſe par les exercices du corps. Chryſippe & Cléanthe s'étoient diſtingués aux jeux publics avant d'être

& du mérite quelconque récompenſés par des ſtatues.

(1) Diod. Sic. L. 18. p. 651.

(2) Pauſan. L. 1. p. 20. l. 21.

(3) Pind. Olymp. 9. v. 152. Eurip. Hippol. v. 79. Conf. Thucyd. L. 1. p. 38. l. ult. p. 45. l. 2.

(4) Pauſan. L. 6. p. 490. l. 15.

(5) Pind. Olymp. 7. v. 157.

d'être connus par leur Philoſophie. Platon même parut parmi les Lutteurs aux jeux Iſtmiques à Corinthe, & aux jeux Pythiques à Sicyone. Pythagore remporta le prix en Elide, & il inſtruiſit ſi bien Eurimene que celui-ci fut vainqueur dans le même endroit (1). Egalement chez les Romains les exercices du corps frayoient le chemin à la conſidération. Papirius Curſor, qui vengea ſur les Samnites l'infamie que ſubirent les Romains aux fourches Caudines, nous eſt moins connu par cette victoire que par ſon ſurnom de *Coureur* (2), nom qu'Homere donne auſſi à Achille. On avoit ſoin non ſeulement que les ſtatues des vainqueurs reſſemblaſſent aux originaux, mais on apportoit le même ſoin pour les chevaux qui avoient remporté le prix dans les courſes; on les repréſentoit d'après le naturel, comme nous l'apprend Elien en parlant des chevaux du célèbre Cimon, Capitaine Athénien (3).

La ſtatue reſſemblante d'un Vainqueur, placée dans le lieu de plus ſacré de la Grece, vue & révérée de tout le peuple, étoit un puiſſant motif pour aſpirer à la faire & à la mériter (4). Jamais les Artiſtes d'aucune nation n'avoient eu tant d'occaſions de ſe ſignaler, par la quantité de ſtatues que la Grece faiſoit ériger. Outre celles des Vainqueurs, on en élevoit dans les temples ſoit aux Divinités, ſoit à leurs Prêtres & à leurs Prêtreſſes. Les habitans des îles de Lipari firent ériger à l'Apollon de Delphes autant de ſtatues qu'ils avoient pris de vaiſſeaux aux Etrusques (5). La plus haute gloire aux yeux de la nation étoit de remporter la victoire aux jeux Olympiques;

(1) Benthley Diff. upon Phalar. p. 53.

(2) Liv. L. 9. c. 16.

(3) Aelian. var. Hiſt. Lib. 9. c. 32.

(4) Lucian. p. Imag. p. 490.

(5) Pauſan. L. 10. p. 836. l. 7. Ibid. L. 2. p. 148. l. 4. p. 195. L. 7. p. 589. l. 36.

ques; elle étoit regardée comme la plus grande félicité qui put arriver à un mortel (1). Toute la ville du Vainqueur prenoit part à cet événement comme à un succès qui relevoit l'éclat de la patrie; aussi les personnes victorieuses à ces jeux n'avoient plus besoin de se mettre en peine de rien: elles étoient entretenues toute leur vie aux dépens publics, & à leur mort, on leur faisoit de magnifiques funérailles (2). Les honneurs s'étendoient même jusqu'à leurs enfants. Les Vainqueurs avoient non seulement leurs statues dans les champs de leurs triomphes, & souvent au même nombre que leurs victoires (3); mais on leur en élevoit aussi dans leur patrie (4), parce qu'à proprement parler, la couronne triomphale étoit encore plus pour la ville que pour le triomphateur (5). Un citoyen de Locre en Italie, nommé Euthymus, qui avoient toujours été vainqueur à Elis, à l'exception d'une seule fois, reçût les honneurs des sacrifices, selon la décision de l'oracle, dès son vivant, aussi bien qu'après sa mort (6). En général tout citoyen qui avoit bien mérité de sa patrie pouvoit aspirer à l'honneur d'avoir une statue: Denis d'Halycarnasse parle des statues de quelques habitans de Cume en Italie, qui, dans la soixante & douzieme Olympiade, furent tirées du temple, par ordre d'Aristodême, Tyran de cette ville & ami de Tarquin le superbe & jettées dans des lieux immodes (7). Quelques vainqueurs des jeux olympiques des premiers tems, où les Arts ne fleurissoient pas encore dans la Grece, reçurent les honneurs des statues longtems après

 leur

(1) Plat. Polit. L. 5. p. 419. ed. Basil.

(2) Plat. Polit. Ibid. l. 132.

(3) Pausan. L. 6. p. 159. l. 12.

(4) Plutarch. Apophth. p 314. ed. H. Steph. Pausan. L. 7. p. 595. l. 27. Plutarch. Αποφθ. 8. p. 314. l. 8.

(5) Plin. L. 7. c. 27. Conf. Polyb. Exc. Legat. p. 787. B.

(6) Plin. L. 7. c. 47.

(7) Ant. Rom. L. 7. p. 408. l. 24.

leur mort; c'eſt ainſi qu'Oibotas qui avoit remporté le prix dans la ſixieme Olympiade, ne reçut cet honneur que dans la quatre-vingtieme ([1]). Rien n'eſt plus frappant que la démarche d'un Vainqueur Olympique, qui fit faire ſa ſtatue avant d'avoir remporté le prix, tant il étoit ſûr de la victoire ([2]). La ville d'Egée en Achaïe fit conſtruire un portique, ou une galerie couverte pour un Athlete, pluſieurs fois vainqueur, afin qu'il put s'y exercer dans la gymnaſtique ([3]).

Je ne crois pas qu'il ſoit ſuperflu de faire mention ici d'une belle ſtatue nue, mais mutilée, repréſentant un Frondeur, comme l'indique la fronde avec une pierre, qui deſcend le long de la cuiſſe droite. Il n'eſt pas aiſé de dire pour quelle raiſon on à érigé une ſtatue à un pareil perſonnage: les Poëtes n'ont jamais donné de fronde à aucun héros, & les Frondeurs étoient très-rares dans les armées Grecques. Les Ecrivains en font rarement mention ([4]); c'étoient les moindres Soldats, & ils ne portoient point d'armes défenſives de même que les Archers, GYMNITES. Il en étoit de même chez les Romains; quand on vouloit punir & dégrader un Soldat qui ſervoit dans la cavalerie ou dans les légions, on le mettoit parmi les Frondeurs ([5]). Mais comme la ſtatue en queſtion, ſemble figurer un perſonnage de l'Antiquité, & non un ſimple Frondeur, on pouroit conjecturer qu'elle repréſente l'Etolien Pyrechmès qui, au retour des Heraclides dans le Péloponeſe, ſe chargea d'un combat ſingulier pour décider la poſſeſſion de l'Elide. Toute l'adreſſe de ce Guerrier conſiſtoit dans la fronde, SPHENDONÎN DEDIDAGMENOS ([6]).

La

(1) Ant. Rom. L. 6. p. 458. l. 5.

(2) Ibid. p. 471. l. 29.

(3) Pauſan. L. 7. p. 582. l. 25.

(4) Thucyd. L. 4. p. 133. l. 6. p. 153. l. 42. Eurip. Phœniſſ. v. 1149.

(5) Val. Max. L. 2. c. 2. N. 8 & 13.

(6) Pauſan. L. 5. p. 382. l. 10.

C.
De la façon de penser des Grecs, formée par l'esprit de liberté.

La façon de penser du peuple s'éleva par la liberté, comme un noble rejeton qui sort d'une tige vigoureuse. De même que l'ame d'un homme penseur s'éleve plus en pleine campagne, dans une allée ouverte, ou sur le faîte d'un vaste bâtiment, que dans une chambre basse, ou dans un réduit resserré: de même la façon de penser des Grecs libres doit avoir été très-différente de celle des nations gouvernées par des Despotes. Hérodote démontre que la liberté fut seule la source & le fondement de la puissance & de la grandeur d'Athene qui avant ce tems, lorsqu'elle étoit obligée de reconnoître un Maître, n'avoit jamais été en état de faire tête à ses voisins ([1]). Par la même raison l'Eloquence ne commença à fleurir chez les Grecs que lorsqu'ils jouirent d'une pleine liberté; de-là vient que les Siciliens attribuent à Gorgias l'invention de la Rhétorique ([2]).

Ce fut la liberté, mere des grands événemens, ainsi que des révolution & des jalousies parmi les Grecs, qui répandit dès-lors chez ce peuple les premieres semences des sentimens nobles. Comme le spectacle de la vaste surface des mers & que l'apect des vagues énormes qui viennent se briser contre les rochers, agrandissent notre ame & détournent l'esprit des petits objets, de même la vue de si grandes choses & de si grands hommes ne pouvoit rien faire concevoir de médiocre. Les Grecs dans l'état florissant de leur République étoient des êtres pensans qui avoient déja donné vingt ans a la réflexion, & cela à un âge, où nous commençons à peine à réflechir de nous mêmes. Leur esprit animé du feu de la jeunesse &

 soutenu

(1) L. 5. p. 199. l. 13.

(2) Conf. Hardion Diss. sur l'orig. de la Rhet. p. 160.

ſoutenu d'un corps vigoureux, avoit déployé toute ſon activité, tandis que chez nous on le nourrit de choſes futiles jusqu'à l'âge où il commence à baiſſer. Le jugement de l'enfance qui, comme une tendre écorce, conſerve les premieres inciſions, n'étoit pas entretenu de ſons ſans idées; & la mémoire de la jeuneſſe, ſemblable à une tablette de cire qui ne peut contenir qu'un certain nombre d'images, n'étoit pas déja remplie de chimeres, lorſque la vérité vouloit y graver ſes ſacrés caracteres. On chercha tard à être érudit, c'eſt à dire à ſavoir ce que d'autres ont ſu. Durant les beaux ſiecles de la Grece, il étoit facile d'être ſavant, dans le ſens qu'on attache aujourd'hui à ce mot, & chacun pouvoit acquérir la ſageſſe. Il y avoit alors dans le monde une vanité de moins, celle de connoître beaucoup de livres. On ne ſongea que dans la ſoixante & unieme Olympiade à raſſembler les membres épars du plus grand des Poëtes. L'enfant apprenoit les vers d'Homere (1): l'adoleſcent penſoit comme le Poëte. Dès que le jeune homme avoit enfanté quelque choſe de grand, il étoit rangé dans la claſſe des premiers de ſa nation.

C'eſt avec les préjugés d'une pareille éducation que les Athéniens donnerent le commandement de leur armée à Iphicrate dans ſa vingt-quatrieme année. Aratus avoit à peine vingt ans (2), lorsqu'il chaſſa les tyrans de Sicyone ſa patrie, & bientôt après il fut nommé chef de la ligue des Achéens. Philopœmen à peine ſorti de l'enfance eut la plus grande part à la victoire qu'Antigone Roi de Macédoine, conjointement avec

(1) Xenoph. Conviv. c. 3. §. 5. (2) Polyb. L. 2. p. 130.

avec les troupes de la ligne Achéenne, remporta contre les Lacédemoniens [1], victoire qui rendit les Achéens Maître de Sparte. Aussi chez les Romains, qui jouissoient d'une éducation semblable, le jugement parvenoit de bonne heure à sa maturité, comme nous le voyons par les exemples de Scipion le jeune & de Pompée. Scipion à l'âge de vingt-quatre ans fut envoyé en Espagne à la tête des Légions, tant pour relever le courage des Romains que pour rétablir la discipline dans l'armée; & Velléius Paterculus nous dit de Pompée, qu'à l'âge de vingt-trois ans il leva une armée de son chef, & ne prit conseil que de lui même. Plein de confiance dans la façon de penser de tout un peuple, élevé dans les mêmes principes & animé de la même ambition, Périclès se présenta & dit de lui, ce qu'on nous permet à peine de penser de nous même: „Athéniens, vous êtes irrités contre moi! „je crois pourtant ne le céder à aucun de vous ni dans „les connoissances qu'on peut exiger d'un homme, ni „dans le talent d'en parler.“ C'est avec cette même franchise que les Historiens anciens disent le bien d'eux-mêmes, comme le mal des autres.

III. De l'estime des Grecs pour les Artistes.

Le Sage étoit le plus honoré, & il étoit aussi connu dans chaque ville, que l'est chez-nous le plus riche: tel étoit le jeune Scipion qui apporta la Déesse Cybele à Rome [2]. L'Artiste pouvoit aspirer à la même estime. Socrate déclara les Artistes seuls sages, comme des gens qui se contentoient de l'être, sans vouloir le paroître [3]. Il semble aussi que c'est dans cette

(1) Polyb. L. 2. p. 152. 153. (2) Liv. L. 29. c. 14.
(3) Plat. Apolog. p. 9. ed. Bas.

cette perſuaſion qu'Eſope fréquentoit aſſiduement les atteliers des Sculpteurs & des Architectes ([1]). Dans les tems poſtérieurs, l'on vit le Peintre Diognétus donner des leçons de Philoſophie à Marc-Aurele: cet Empereur convint d'avoir appris de cet Artiſte à diſtinguer le vrai du faux, à ne pas adopter des chymeres pour des réalités. Un Artiſte pouvoit être Législateur, car tous les Législateurs, ſelon le témoignage d'Ariſtote ([2]), étoient des citoyens ordinaires. Il pouvoit parvenir au commandement des armées, comme Lamachus, un des citoyens le plus indigent d'Athene: il pouvoit eſpérer de voir ſa ſtatue à côté de celles des Miltiades & des Thémiſtocles, à côté de celles des Dieux même ([3]). C'eſt ainſi que Xenophile & Straton placerent leurs ſtatues aſſiſes à côté de celles d'Eſculape & de la Déeſſe Hygiéa à Argos ([4]). Chiriſophus le Maître de l'Apollon de Tégée étoit repréſenté en marbre à côté de ſon ouvrage ([5]); Alcamenes ſe voyoit ſur un bas-relief au faîte du temple d'Eleuſis ([6]). Parrhaſius & Silanion furent révérés avec Théſée dans le tableau qu'ils firent de ce héros ([7]). D'autres Artiſtes mirent leur nom ſur leurs ouvrages, & Phidias grava le ſien au pied de ſon Jupiter Olympien ([8]). On voyoit auſſi ſur pluſieurs ſtatues des Vainqueurs aux jeux Eléens, le nom des Artiſtes qui les avoient faites ([9]). Le char attelé de quatre

(1) Plutarch. Conviv. VII. Sap. p. 259. l. 13.
(2) Polit. L. 4. c. 11. p. 115. l. 2. ed. 1577. 4.
(3) Conf. Thucyd. L. 2. p. 60. l. 7.
(4) Pauſan. L. 2. p. 163. l. 36.
(5) Pauſan. L. 8. p. 708. l. 9.
(6) Pauſan. L. 5. p. 399. l. 37.
(7) Plutarch. Theſ. p. 5. l. 22.
(8) Pauſan. L. 5. p. 397. l. 41.
(9) Conf. Id. L. 6. p. 456. l. 36.

quatre chevaux de bronze, que Dinomene, fils d'Hieron, Roi de Syracuſe, fit conſtruire à la mémoire de ſon pere, portoit pour inſcription deux vers qui apprenoient qu'Onatas avoit fait ce monument (1). Cependant cet uſage ne fut pas aſſez univerſel pour pouvoir inférer de la ſuppreſſion du nom de l'Artiſte ſur des ſtatues du premier mérite, que l'ouvrage ſoit des tems poſtérieurs. L'Abbé Gédoyn a cru ſe diſtinguer de la foule, en ſoutenant cette opinion (2), & un certain Ecrivain Anglois nommé Nixon, qui a pourtant vu Rome, adopte ſans reſtriction le ſentiment de ſon devancier (3). Que pouvoit-on attendre de plus de Gens qui n'ont vu Rome qu'en ſonge, ou qui n'y ont fait, comme il arrive ſouvent, qu'un ſéjour d'un mois.

La gloire & la fortune d'un Artiſte ne dépendoient pas du caprice de l'orgueil ou de l'ignorance. Les productions de l'Art, loin de ſe regler ſur le goût mesquin & les vues étroites d'un homme, érigé en juge par l'adulation & par la ſervitude, étoient appréciées & récompenſées par les plus ſages de la nation dans les aſſemblées générales de la Grece. Du tems de Phidias il y avoit des concours de peinture à Delphes & à Corinthe, & l'on y établit des juges prépoſés pour cet objet (4). Les premiers concurrens furent Panéus, frere, ou ſelon d'autres, neveu de Phidias (5), & Timagoras de Chalcis, qui remporta le prix. Ce fut devant de pareils juges que parut Aëtion,

(1) Pauſan. L. 8. p. 688. l. 1.

(2) Hiſt. de Phidias. p. 199.

(3) *Eſſay on a Sleping Cupid.* p. 22.

(4) Plin. L. 35. c. 35.

(5) Strab. L. 8. p. 354. A.

Aëtion, avec ſon tableau du Mariage d'Aléxandre & de Roxane. Le Préſident de l'aſſemblée qui ſe nommoit Proxenidès & qui porta la ſentence, lui adjugea le prix & lui donna ſa fille en mariage ([1]). On voit auſſi qu'un grand nom n'en impoſoit pas aux juges & ne les empêchoit pas de rendre juſtice au mérite: Parrhaſius ayant été à Samos diſputer le prix de la peinture, dont le ſujet étoit le Jugement ſur les armes d'Achille, vit le tableau de Timanthes jugé ſupérieur au ſien. Les juges d'alors n'étoient pas novices dans l'Art: il fut un tems où la jeuneſſe de la Grece fréquentoit également les écoles des Philoſophes & les atteliers des Artiſtes. Platon s'appliquoit au deſſin & aux hautes ſciences en même tems ([2]), méthode qu'on pratiquoit pour que la jeuneſſe, ſelon Ariſtote, put parvenir à connoître & à juger la vraie beauté HOTI POIEI THEÔRÎTIKON TOU PERI TA FÔMATA KALLOUS ([3]). Auſſi les Artiſtes travailloient-ils pour l'immortalité. Les récompenſes qu'ils recevoient pour leurs ouvrages les mettoient en état de faire briller leur talent ſans aucune vue d'intérêt. On ſait que Polygnote, ayant peint le Pœcile, fameux portique d'Athéne, ne voulut recevoir aucun payement pour ſon travail ([4]); & il paroît qu'il fit la même choſe à l'égard d'un édifice public de Delphes ([5]), où il repréſenta la priſe de Troie ([6]). Ce fut en reconnoiſſance de ce dernier ouvrage que les Amphyctions, ou le conſeil général des Grecs, firent des remerciemens ſolennels à ce

(1) Lucian. Herod. c. 5.
(2) Diog. Laer. Plat. L. 3. Segm. 5.
(3) Ariſtot. Polit. L. 8. c. 3.
(4) Plutarch. Cim. p. 879. l. 17.
(5) Plin. L. 35. c. 35.
(6) Plutarch. p. 772. l. 27.

ce généreux Artiste & qu'ils lui assignerent des logemens au dépens du public dans toutes les villes de la Grece.

Les Grecs estimoient en général toutes les productions distinguées de l'industrie, & tout Ouvrier qui excelloit dans son métier pouvoit parvenir à immortaliser son nom: aussi parmi les vœux des Grecs un des plus importans, étoit de demander aux Dieux la conservation de leur mémoire (1). Le nom de l'Architecte qui conduisit un aqueduc dans l'île de Samos est parvenu jusqu'à nous, ainsi que celui du Charpentier qui construisit le plus grand vaisseau dans la même île (2). Nous savons aussi le nom d'un fameux Tailleur de pierre qui se distingua dans la maniere de façonner des colonnes: il se nommoit Architelès (3). L'Antiquité cite encore les noms de deux Tisserands, ou de deux Brodeurs, qui firent le manteau de la Pallas Polias à Athene (4). Plusieurs Ecrivains célèbres font mention d'un certain Péron qui composa des parfums exquis (5). Platon a immortalisé dans ses écrits Théarion, Boulanger, à cause de son habileté dans son métier, ainsi que Sarambus, fameux Aubergiste (6). Dans cette vue les Grecs paroissent avoir nommé plusieurs choses du nom du maître qui les avoit faites, nom sous lequel ces choses resterent connues constamment. C'est ainsi que les vases, ressemblant, quant à la

(1) Posidip. ep. Stob. Serm. 117. p. 599.

(2) Herodot. L. 3. p. 119. l. 32. 36.

(3) Theodor. Prodrom. ep. 2. p. 22.

(4) Athen. Deipn. L. 2. c. 9.

(5) Athen. Deipn. L. 15. c. 12. p. 689. l. ult.

(6) Gorg. p. 330. l. 13.

la forme, à ceux que Thériclès fit en terre cuite du tems de Périclès, conſerverent le nom de cet Ouvrier ([1]). Dans l'île de Naxos on érigea des ſtatues à un Artiſan qui avoit été le premier à donner la forme de tuile au marbre Pentélicien pour en couvrir les édifices ([2]). On donna le nom de divin à quelques Artiſtes du premier rang: c'eſt le nom que Virgile donne à Alcimédon ([3]). Chez les Lacédemoniens c'étoit là la plus haute louange qu'on put donner ([4]).

IV. De l'emploi de l'Art.

L'uſage des monumens fit que l'Art ſe conſerva dans ſa grandeur. Conſacrées uniquement aux Divinités & aux objets les plus utiles à la patrie, les productions de l'Art inſpiroient une ſorte de reſpect au peuple. La modération & la ſimplicité, habitant les demeures des citoyens, l'Artiſte n'étoit pas obligé de descendre aux petites choſes pour remplir les vides d'une maiſon, ni d'abaiſſer ſon génie au goût mesquin d'un propriétaire opulent: ce qu'il exécutoit étoit analogue aux idées élevées de toute la nation. Nous ſavons que Miltiade, Thémiſtocle, Ariſtide & Cimon, les chefs & les ſauveurs de la Grece, n'étoient pas mieux logés que leurs voiſins ([5]). Les demeures des perſonnes riches étoient diſtinguées des maiſons ordinaires par une cour, nommé Avlî, & cette cour étoit fermée par un bâtiment où le pere de famille avoit coutume de ſacrifier ([6]). Mais les tombeaux étoient regardés comme des édi-

(1) Athen. Deipn. L. 11. p. 470. F. 472. B. 486. C. Diod. Sicil. L. 11. p. 20.

(2) Pauſan. L. 5. p. 398. l. 8.

(3) Eclog. 3. v. 37.

(4) Plat. Hipp. maj. p. 345. l. 12.

(5) Demoſth. Orat. περὶ συντάξ. p. 71.

(6) Plat. Polit. L. 1. p. 171. l. 24. ed. Baſil.

édifices sacrés; de-là il ne faut pas s'étonner que le célèbre Peintre Nicias se soit astreint à peindre un tombeau hors de la ville de Tritia en Achaïe ([1]). Il faut considérer encore quelle émulation devoit exciter dans les esprits l'empressement que témoignoient à l'envi les villes de la Grece d'avoir un beau monument ([2]), & quelle impression devoit faire sur les Artistes la pensée que tout un peuple fournissoit aux frais d'une statue, soit d'un Dieu ([3]), soit d'un Vainqueur aux jeux publics ([4]). Il y a même des villes de l'Antiquité qui n'étoient connues que par une belle statue: Aliphéra n'étoit renommée que par sa Pallas de bronze, ouvrage d'Hécatodore & de Sostrate ([5]).

V.
De la Sculpture & de la Peinture perfectionnées en Grece avant l'Architecture.

La sculpture & la peinture atteignirent plutôt un certain dégré de perfection que l'architecture. La raison est que celle-ci, n'ayant pu imiter rien de réel & se trouvant fondée sur les regles générales des proportions, est plus idéale que les deux autres. La sculpture & la peinture, ayant commencé par la simple imitation, trouverent les regles établies dans l'homme; tandis que l'architecture, obligée de chercher les siennes par une infinité de raisonnemens & de combinaisons, ne pouvoit les fixer qu'à la suite de l'approbation. La sculpture a précédé la peinture: en qualité de sœur aînée elle a servi de guide à sa cadette. Pline croit même que la peinture ne remonte pas au delà de l'époque de la guerre de Troie. Le Jupiter de

 Phi-

(1) Pausan. L. 7. p. 580. l. 11.
(2) Plin. L. 35. c. 37.
(3) Dionys. Halic. Ant. Rom. L. 4. p. 220. l. 47.
(4) Pausan. L. 6. p. 465. l. 25. p. 488. l. 34. p. 489.
(5) Polyb. L. 4. p. 340. D.

Phidias, & la Junon de Polyclete, les ſtatues les plus vantées de l'antiquité, exiſtoient déja; pendant que les tableaux Grecs, ſans aucune intelligence de clair-obſcur, étoient dénués de toute harmonie. Apollodore, & après lui Zeuxis, le Maître & le Diſciple, qui fleurirent dans la quatre-vingtieme Olympiade, ſont les premiers qui ſe ſignalerent dans la ſcience des jours & des ombres (1). C'eſt ſans doute pour cela que cet Apollodore fut nommé SCIOGRAPHOS, le Peintre des ombres. Ainſi on voit la cauſe de cette dénomination. De-là il faudroit corriger le texte d'Héſychius, où SCIOGRAPHOS, eſt pris pour SCINOGRAPHOS le Peintre des tentes. Il faut ſe repréſenter les peintures faites avant ce tems comme des ſtatues placées à côté l'une de l'autre, qui, excepté l'action particuliere à chacune par rapport à la figure voiſine, étoient iſolées & ne paroiſſoient pas former un tout, ainſi que l'on voit les peintures ſur les vaſes de terre cuite nommés vulgairement Etruſques. Dans la ſculpture nous enviſagerons la vénération pour les ſtatues comme une des principales cauſes des progrès de cet Art: car on ſoutenoit que les plus anciens ſimulacres des Divinités, dont on ignoroient le nom des Artiſtes, étoient tombés du ciel, & que non ſeulement ces figures, mais encore toutes les ſtatues faites par des Artiſtes célèbres, étoient remplies de la Divinité même qu'elles repréſentoient (2).

La raiſon des progrès tardifs de la peinture ſe trouve en partie dans l'Art même, & en partie dans l'uſage

(1) Quint. Inſt. Orat. L. 12. c. 10.

(2) Joſ. Philopon. contr. Jamblich. περὶ ἀγάλμ.

l'uſage qu'on en fit. La ſculpture, ayant étendu le culte des Dieux, reçut à ſon tour de l'accroiſſement de ce culte. La peinture n'avoit pas les mêmes avantages. Conſacrée aux Dieux, ou aux monumens publics, elle ſervoit d'ornement aux temples, dont quelques uns, tel que celui de Junon à Samos (1), étoient des *Pinacothécées* ou des galeries de tableaux. Egalement à Rome on appendit dans les galeries ſupérieures du temple de la paix les peintures des meilleurs Maîtres. Mais il ne paroît pas que les productions des Peintres aient été des objets de vénération & de culte pour les Grecs; du moins parmi tous les tableaux, cités par Pline & par Pauſanias, il n'y en a aucun qui ait obtenu cet honneur, à moins que quelqu'un ne voulut trouver un pareil tableau dans un paſſage de Philon, rapporté en note (2). Pauſanias fait mention d'un tableau de Pallas qui étoit dans ſon temple à Tégée & qui offroit un *Lectiſternium* de la Déeſſe (3). Il en eſt de la peinture & de la ſculpture, comme de l'éloquence & de la poëſie: celle-ci ſervant aux myſteres religieux, fut plus révérée & plus recompenſée que l'autre, & parvint plutôt à ſa perfection. C'eſt ce qui fait dire à Ciceron qu'il y a eu plus de bons Poëtes que de bons Orateurs (4). Nous trouvons auſſi que pluſieurs grands Peintres étoient en même tems de grands Sculpteurs. Tel furent Micon Athénien, qui fit la ſtatue de Callias (5); Emphranor, contemporain

(1) Strab. L. 14. p. 944.

(2) De Virtut. & Legat. ad. Caj. p. 567. — *μηδὲν ἐν προσευχαῖς ὑπὲρ αυτȢ (Καιρος) μὴ ἄγαλμα μὴ ξόανον, μηδὲ γραφὴν ἱδρυσάμενοι.*

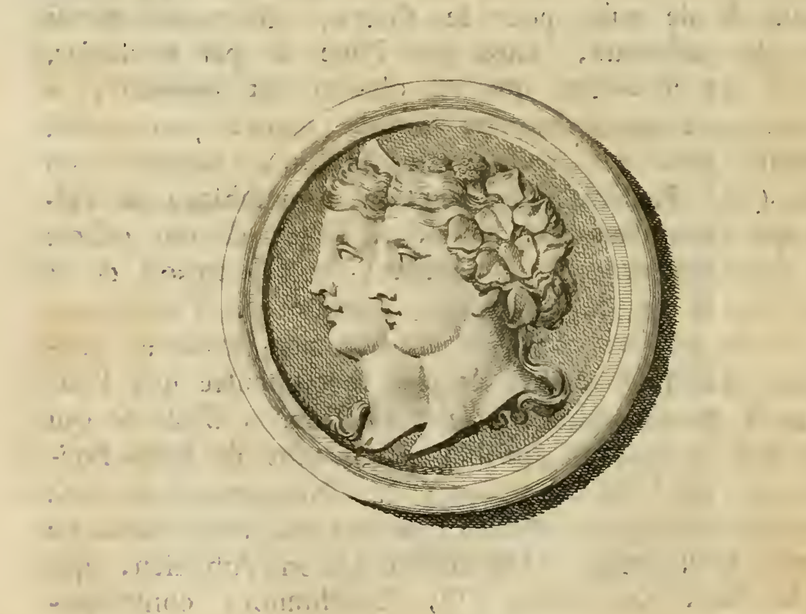
(3) Pauſan. L. 8. p. 695. l. 23.

(4) Cic. de Orat. L. 1. c. 3.

(5) Pauſ. L. 6. p. 465. l. 22. Conf. p. 480 l. 20.

rain de Praxitele; Zeuxis, dont les ouvrages faits en terre cuite étoient à Ambracie: Protogene, qui travailla en bronze; enfin Apelle qui exécuta la ſtatue du Cynica, fille d'Archidamas, Roi de Sparte (¹). Polyclete avoit bâti à Epidaure un Théâtre, conſacré à Eſculape & enfermé dans le parvis de ſon temple (²). Tels furent les avantages de l'Art des Grecs ſur les autres peuples, tel fut le terroir qui pouvoit produire des fruits ſi exquis.

(1) Pauſan. L. 6. p. 453. l. 26. (2) Pauſ. L. 2. p. 174. l. 9.



CHA-



CHAPITRE II.

De l'eſſence de l'Art.

Comme le premier chapitre n'eſt qu'une introduction au ſecond, je paſſe, après ces obſervations préliminaires, à l'eſſence même de l'Art. C'eſt ainſi que la jeuneſſe Grecque, après les jours de préparation pour les grands jeux du ſtade, ſe préſentoit dans la lice aux yeux de toute la nation, non ſans une crainte ſecrete par rapport au ſuccès. L'on pouroit conſidérer comme des exercices préliminaires pour les jeux Olympiques ce que j'ai dit dans les deux livres précédens ſur l'Art des Egyptiens & des Etrusques.

Introduction.

En effet, je me transporte en eſprit au ſtade d'Olympie! Là, je vois les ſtatues des héros de tous les âges, les chars d'airain de deux & de quatre chevaux, ſur-

montés de la figure du vainqueur: là mes regards ſont frappés d'une multitude de chefs-d'œuvres. Combien de fois mon imagination ne ſe livre-t-elle pas à ce ſonge flatteur? Je me compare alors aux Athletes de ces jeux, mon entrepriſe n'étant pas moins hazardeuſe que la leur. C'eſt une repréſentation qu'il faut que je me faſſe à moi même, dès que j'oſe entrer en lice & rendre raiſon des ſublimes beautés de tant d'ouvrages de l'Art que j'ai devant les yeux. Une juſte crainte me ſaiſit, lorsqu'en promenant mes regards, j'apperçois comme à ces combats de la beauté non un, mais une infinité de juges éclairés.

Qu'il me ſoit permis de donner cette transpoſition fictive dans l'Elide, non comme une ſimple image poëtique, mais comme une contemplation réele des objets! Effectivement cette apparition acquiert une ſorte de réalité, quand je me repréſente comme exiſtans les ſtatues & les tableaux dont les anciens nous ont laiſſé des deſcriptions, quand je me figure devant les yeux l'immenſe quantité d'ouvrages que le tems a reſpectés. Sans cet aſſemblage, ſans cette combinaiſon des productions de l'Art réunies comme ſous un ſeul point de vue, il ne faut pas ſe flatter de pouvoir en faire une juſte eſtimation. Mais quand le jugement & l'œil raſſemblent tous les ouvrages, & les rangent dans un eſpace donné, comme étoient rangés les monumens les plus précieux du ſtade dans l'Elide, l'eſprit alors ſemble ſe promener au milieu.

Cependant j'oſe avancer que les tems modernes n'ont pas encore produit de mortel qui ait pénétré jusque dans l'Elide, pour me ſervir de l'expreſſion qu'employa un illuſtre Antiquaire qui vouloit m'encourager à entreprendre ce voyage. Il eſt certain que les Ecrivains qui ont traité

traité de l'Art ne ſemblent pas s'être mis dans la vraie poſition; ils ne paroiſſent pas avoir choiſi dans le ſtade une place avantageuſe qui les mit à portée de rendre un compte judicieux à des juges tels que les Proxénidès. Je me ferai toujours fort de prouver cette critique à ceux qui ont lu les Ecrivains en queſtion.

Mais d'où vient que les principes de l'Art & de la Beauté ont été ſi peu approfondis, tandis que les élémens de toutes les autres ſciences ont été diſcutés ſouvent d'une maniere très-ſolide? C'eſt parce que notre pareſſe naturelle nous a empêché de penſer nous-mêmes, c'eſt parce que notre ſageſſe ſcholaſtique nous a mis des entraves. D'un côté l'Antique a été conſidéré par les Erudits comme une beauté dont la jouiſſance n'étoit pas à la portée de l'homme, comme une beauté qui, loin de pénétrer l'ame, ne faiſoit qu'effleurer l'imagination: diſons que l'Antique n'a ſervi à la plupart des Savans qu'à étaler une immenſe érudition, & qu'il a été regardé comme parlant peu ou point à la raiſon. D'un autre côté, comme la philoſophie a été ſouvent traitée & enſeignée par ceux qui, préoccupés de la lecture de leurs ſombres devanciers, n'y pouvoient donner que peu de place au ſentiment, on nous a conduit par un labyrinthe de ſubtilités métaphyſiques qui n'ont ſervi qu'à faire enfanter d'énormes volumes & qu'à dégoûter le jugement.

Telles ſont les raiſons qui ont empêché la vraie philoſophie de porter ſon flambeau ſur les productions de l'Art. Ces vérités grandes & générales qui, en nous faiſant paſſer par des chemins de roſes, nous conduiſent à l'examen du beau, & de-là à la ſource même de la beauté univerſelle, ſe trouvent noyées dans de vaines ſpéculations. Quel autre jugement puis-je porter de tant de ſavantes productions, & même de tant d'ouvrages qui

ſe ſont propoſés pour but le plus ſublime objet après Dieu, je veux dire la beauté! Je l'ai méditée longtems, cette beauté, mais trop tard! Dans le feu de ma jeuneſſe je n'ai vu ſon eſſence qu'au travers d'une profonde obſcurité. Aujourd'hui, que ce feu qui ne jette plus que de foibles étincelles, commence à s'éteindre je n'en peux parler qu'avec des paroles ſans énergie: heureux ſi mes efforts excitoient d'autres à donner des principes ſolides, des préceptes animés par les Graces!

I. Du deſſin du nud, fondé ſur la beauté.

Dans ce ſecond chapitre nous traiterons le deſſin du nud. Le deſſin du nud eſt fondé ſur les notions de la beauté, & ces notions conſiſtent en partie dans la dimenſion & dans la proportion, en partie dans la forme & la figure d'où les Artiſtes Grecs tiroient leurs idées de la beauté, comme l'a remarqué Ciceron [1]. Les formes déterminent la figure: Les meſures fixent la proportion.

A. De la beauté en général, ou de l'idée négative de cette qualité.

Nous nous bornerons ici à parler de la beauté en général, ſoit pour les formes, ſoit pour les attitudes. Dans une diſcuſſion générale de la beauté, il eſt à propos de toucher un mot de l'idée différente du beau, qui eſt l'idée négative de la beauté, & puis nous pourons donner en quelque ſorte une idée poſitive de cette qualité. On peut dire de la beauté, ce que Ciceron fait dire à Cotta de la Divinité [2], qu'il eſt plus aiſé de dire ce qu'elle n'eſt pas, que de dire ce qu'elle eſt. Il en eſt en quelque maniere de la beauté & de la laideur, comme de la ſanté & de la maladie: celle-ci ſe fait ſentir & non pas celle-là.

La

(1) De Fin. L. 2. c. 34. (2) Ibid. L. 2. c. 34.

La beauté, comme la fin & le centre de l'Art, exige en premier lieu un tableau général de cette qualité, tableau que je desirerois pouvoir faire d'une maniere satisfaisante pour moi & pour le Lecteur. Je sens la difficulté de l'entreprise. La beauté est un des grands mysteres de la nature, nous en voyons, nous en éprouvons les effets; mais de vouloir donner une idée nette de son essence, c'est une entreprise qui a été souvent tentée & qui n'a pas encore été exécutée. En effet si cette idée étoit d'une évidence géométrique, le jugement des hommes sur le beau ne varieroit pas tant, & il seroit plus aisé de les persuader sur la vraie beauté. Alors nous ne verrions pas des gens ni assez mal organisés, ni assez entêtés, soit pour se forger une fausse beauté, soit pour ne pas vouloir adopter une idée nette du beau, nous ne verrions pas des gens qui diroient avec Ennius: „Mais le „sentiment de mon cœur, contredit l'inspection de „mes yeux (1)."

Quoiqu'il en soit, il sera toujours plus difficile de convaincre les derniers, que d'instruire les premiers. Les doutes que forment les uns & les autres sont plus pour faire briller leur esprit que pour nier l'existence du beau: aussi n'ont-ils point d'influence sur l'Art. L'inspection de tant de milliers d'ouvrages que le tems nous a conservés devroient éclairer les premiers: mais il n'y a point de remede contre l'insensibilité. Nous manquons d'une regle sûre de la beauté, d'une mesure d'après laquelle, comme dit Euripide (2), nous apprécions la laideur. Par cette raison nous différons si fort dans tous nos jugemens, & nous sommes aussi peu

(1) Sed mihi neutiquam cor consentit cum oculorum adspectu.
(2) Hecub. v. 602. Ap. Cic. Lucul. c. 17.

d'accord ſur le vrai bon que ſur le vrai beau. Cette diverſité d'opinion éclate encore plus dans nos jugemens ſur les beautés de l'Art que dans ceux ſur les beautés de la nature. C'eſt que les premieres affectent moins les ſens que les dernieres. Une beauté conçue dans les grands principes de l'Art, plus ſublime que délicate, plus grave qu'agaçante, plaira moins aux ſens aveugles, qu'une jolie figure ordinaire capable de parler & d'agir. La cauſe de ce phénomene eſt dans nos paſſions, excitées chez la plupart des hommes par le premier aſpect: le cœur eſt déja rempli de l'objet, quand l'eſprit cherche encore à le goûter. Alors ce n'eſt plus la beauté qui nous charme, c'eſt la volupté qui nous ſéduit. Conformément à cette expérience, les jeunes gens, chez qui les paſſions ſont en effervescence, regarderont comme des Divinités des perſonnes qui d'ailleurs ne ſont que médiocrement belles, mais dont les traits de la phyſionomie reſpirent la langueur & le deſir. Ils ſeront peu touchés à la vue d'une belle femme qui montre de la retenue & de la décence dans ſon maintien & dans ſes actions, eut-elle d'ailleurs la taille & la majeſté d'une Junon.

Les idées de la beauté naiſſent chez la plupart des Artiſtes de ces premieres impreſſions, que les beautés d'un ordre plus élevé ont rarement le pouvoir d'affoiblir ou d'effacer, ſurtout lorsqu'éloignés des beautés des Anciens, ils ne peuvent pas rectifier le jugement de leurs ſens. Il en eſt du deſſin comme de l'écriture: peu d'enfans, lorsqu'ils apprennent à écrire, ſont inſtruits ſolidement de la nature du trait, de la lumiere & de l'ombre des lettres, de la beauté des caracteres; on leur donne des exemples à copier, ſans autre information, & la main ſe forme à écrire avant que l'enfant ait une notion de la beauté des lettres. C'eſt ainſi que la plupart des jeunes

nes gens apprennent à deſſiner. Et comme l'on garde dans un âge plus avancé la méthode d'écrire qu'on a contractée dans ſa jeuneſſe, de même les idées du Deſſinateur ſur le beau, ſe moulent & ſe peignent à l'eſprit telles que l'œil étoit accoutumé de les enviſager & la main de les imiter. Les Diſciples, ne deſſinant que d'après des modeles imparfaits, ne peuvent ſe former que des idées imparfaites de la beauté. Il y a grande apparence que chez les Artiſtes, ainſi que chez tous les hommes, l'idée de la beauté eſt analogue à la contexture & à l'action des nerfs optiques. De-la, quand nous voyons un coloris vicieux, ou une fauſſe couleur, nous pouvons tirer la concluſion que l'idée de cette couleur ſe trouve dans l'œil du Peintre. A cet égard l'argument des Sceptiques n'eſt pas deſtitué de fondement, lorsqu'ils inférent de la diverſité de la couleur des yeux, tant des animaux que des hommes, à l'incertitude de nos connoiſſances par rapport à la vraie nature de le couleur de tel ou tel objet ([1]). La couleur des parties humides de l'œil, pouvant être conſidérée comme la cauſe de ce phénomene, il réſulte que l'idée diverſe des formes qui conſtituent la beauté pouroit bien réſider dans le ſyſtême des nerfs. Ceci ſe comprend, par les eſpeces innombrables de fruits, & par les ſortes infinies des mêmes fruits, dont les formes & les ſaveurs s'étendent & ſe perfectionnent par les différentes ramifications dans lesquelles la ſeve monte & porte le développement & la maturité dans les parties. Or comme il faut qu'il exiſte une cauſe de ces impreſſions diverſes ſurtout pour ceux qui s'occupent de les rendre par l'imitation, je me flatte que ma conjecture n'eſt pas abſolument à rejetter.

Il

(1) Sext. Empyr. Pyrrh. hyp. L. 1. p. 10. B.

Il eſt d'autres Artiſtes chez qui l'influence du ciel n'a pas laiſſé mûrir le doux ſentiment de la beauté. Chez les uns ce ſentiment a été endurci à force d'Art, c'eſt à dire à force de vouloir montrer partout leur ſavoir, même dans la formation des beautés de la jeuneſſe: tel a été Michel-Ange. Chez les autres ce même ſentiment a été entierement étouffé à force de vouloir flatter les ſens groſſiers & rendre tout plus palpable par des expreſſions communes: tel a été le Bernin. Michel-Ange a médité la haute beauté, comme on peut s'en convaincre par la lecture de ſes poëſies imprimées & non imprimées ; où il ſe ſert des expreſſions les plus ſublimes pour énoncer cette qualité. Cet homme étonnant eſt admirable dans l'expreſſion des corps qui doivent dénoter de la force; mais, par la raiſon alléguée ci-deſſus, il a fait de ſes figures de femme & de jeuneſſe des êtres d'un autre monde, ſoit pour la ſtature ſoit pour les attitudes & pour les actions. Michel-Ange eſt à Raphaël, ce que Thucydide eſt à Xénophon. Le même chemin qui conduiſit Michel-Ange dans les lieux ſauvages & ſur des rochers eſcarpés, mena le Bernin dans des bourbiers & des marais fangeux. Ce dernier tâchoit d'ennoblir par des exagérations triviales des formes empruntées du naturel le plus bas. Ses figures reſſemblent à ces parvenus de la lie du peuple, & l'ex- preſſion qu'il leur donne eſt ſouvent en contreſens avec l'action: c'eſt ainſi qu'on a vu rire Annibal, l'ame navrée de douleur. Malgré cela cet Artiſte tint longtems le ſceptre de l'Art, & il a encore des partiſans qui lui rendent hommage.

Quant à ceux qui forment des doutes contre la juſteſſe des idées de la beauté, ils fondent ſurtout leur pyrrhonisme ſur les notions du beau parmi les nations éloignées qui, parce qu'elles différent de nous pour la configuration du viſage, doivent différer auſſi de nous pour l'idée de la beauté. Comme il y a, diſent-ils,

ils, des peuples qui, en louant la couleur de leurs maîtresses, la comparent au noir luisant de l'ébène, lorsque nous comparons la peau des nôtres à la blancheur lisse de l'ivoire: de même il se peut que ces peuples mettent en parallele les formes de la physionomie humaine avec les parties de la face de certains animaux, dont ces mêmes parties nous paroissent difformes & hideuses. On ne peut pas disconvenir qu'il ne se trouve aussi en Europe des formes humaines semblables à celles des animaux, ce qu'Ottovenius, le Maître de Rubens, a démontré dans un traité particulier d'après Jean-Baptiste Porta; mais l'on conviendra aussi, que plus cette ressemblance est forte dans quelques parties, plus la forme s'écarte des propriétés qui constituent l'espece humaine. Par-là cette forme se trouve altérée ou exagérée, ce qui interrompt l'harmonie, ce qui trouble l'unité & la simplicité, toutes qualités qui composent l'essence de la beauté, comme je le montrerai ci-après.

Plus les yeux sont placés obliquement, comme on le voit aux chats, plus cette direction s'écarte de la base du visage, base qui est la croix, au moyen de laquelle la face se trouve partagée également dans sa longueur & dans sa largeur: car la ligne perpendiculaire coupe le nez & la ligne horizontale les yeux. Lorsque l'œil est situé obliquement, il décrit une ligne, parallele à la ligne horizontale, qu'on suppose passer par le centre de l'œil. Du moins en partant de ce principe on trouve la raison pourquoi une bouche tirée de travers produit un mauvais effet: car si de deux lignes l'une s'écarte de l'autre sans raison, l'œil en est blessé. Par conséquent les yeux tirés obliquement, lorsqu'il s'en trouve de tels parmi nous, les yeux des Chinois & des Japonois, ainsi que ceux des têtes Egyptiennes, sont des irrégularités qui nous cho-

 quent.

quent. Le nez écrasé des Calmoucs, des Chinois & des autres nations éloignées, est pareillement un écart de la belle nature. Cette irrégularité interrompt l'unité des formes sur laquelle les autres parties du corps se trouvent moulées. Le nez devant suivre la direction du front, il n'y a aucune raison qui puisse autoriser cet enfoncement. De même un front & un nez formés d'un os droit, comme on le voit aux animaux, seroient contraires à la variété qui caractérise la nature de l'homme. La bouche élevée & gonflée, que les Maures ont de commun avec les Singes de leur pays, est une excroissance, une bouffissure, causée par la chaleur du climat: c'est ainsi que nos lèvres s'enflent soit dans l'excès de la chaleur, ou dans l'abandance des humeurs âcres, soit, comme il arrive à quelques hommes, dans les transports de la colere. Les petits yeux des habitans du nord & du midi, doivent être rangés dans la classe des imperfections de leur taille qui est courte & ramassée.

La nature, à mesure qu'elle s'approche des extrémités, produit plus généralement de ces formes ébauchées. Obligée de combattre tour-à-tour le chaud & froid, elle n'enfante que des substances imparfaites: là ses plantes précoces poussent trop vîte, ici ses végétaux tardifs ne parviennent point à leur maturité. Les fleurs, exposées aux ardeurs du soleil, perdent leur fraîcheur, & privées de ses rayons, elles ne prenent point de couleur: nous voyons même dégénérer les plantes enfermées dans un lieu sombre. Mais elle est plus réguliere dans ses formes, plus vigoureuse dans ses productions, à mesure qu'elle s'approche de son centre, qu'elle habite un climat tempéré, comme nous l'avons dit au livre premier. Il résulte de-là que nos idées de la beauté, ainsi que celles des Grecs, moulées sur les formes les plus régulie-

res,

res, doivent avoir plus de justesse que les notions que peuvent en avoir des peuples qui, pour me servir de la pensée d'un Poëte moderne, ne sont qu'une ébauche de l'image de leur Créateur. Ce qui n'est pas beau, dit Euripide (1), ne sauroit être beau nulle part. Cependant nous différons nous mêmes par rapport à nos idées de la beauté, & nous différons peut-être plus sur ce point que sur celui des saveurs & des odeurs dont nous pouvons encore moins rendre raison faute d'idées claires: aussi trouvera-t-on difficilement cent personnes qui soient d'accord sur toutes les parties de la beauté d'un visage. Je ne parle ici que des gens qui n'ont pas réflechi solidement sur le beau; mais je pense que ceux qui ont considéré & choisi la beauté comme un digne objet de leurs méditations, ne sauroient différer sur cette qualité qui est une & non diverse. Aussi les Connoisseurs de l'antique, quand ils ont examiné les figures parfaites de l'Antiquité, ne trouvent pas dans les beautés des femmes d'une certaine nation sage & fiere les avantages tant exaltés, parce qu'ils ne se laissent point éblouir par la blancheur de la peau. La beauté est sentie & goûtée par l'organe, mais elle est reconnue & saisie par l'esprit: l'organe instruit par l'esprit, perd du côté de la sensation, mais il gagne du côté de la justesse. Quant à la forme générale de la beauté, la plupart des nations civilisées, tant en Europe qu'en Asie & en Afrique, ont été assez constamment du même sentiment. De-là les idées du beau ne doivent pas être regardées comme arbitraires, quoique nous ne puissions pas rendre raison de toutes.

La couleur concourt à la beauté, mais elle n'est pas la beauté: elle la releve & fait valoir ses formes. C'est

E 2 ainsi

(1) Phœniss. v. 821.

ainsi que le goût du vin flatte plus agréablement notre palais, lorsque nous voyons briller sa couleur au travers d'un verre transparent, que quand nous le buvons dans une coupe d'or. Comme la blancheur est de toutes les couleurs celle qui réflechit le plus de rayons & qui par conséquent frappe le plus sensiblement, il résulte qu'un beau corps augmente de beauté à raison de sa blancheur: regardé nud, il paroîtra plus grand qu'il ne l'est en effet. Il en est ainsi des figures jettées nouvellement en plâtre: elles nous paroissent plus grandes que les statues sur lesquelles elles sont moulées. Un Nègre peut-être beau, si les traits de son visage sont beaux. Un Voyageur nous assûre (1), qu'une commerce journalier avec les Nègres fait disparoître à nos yeux ce que la couleur a de choquant & nous dévoile des traits de beauté que nous n'avions pas apperçus d'abord. Aussi remarquons-nous que la couleur du métal & celle du basalte noir & vert ne sont point desavantageuses à la beauté des têtes antiques. La belle tête de femme de cette derniere espece de pierre, conservée dans la Villa Albani, ne seroit pas plus belle en marbre blanc. La tête de Scipion l'ancien au palais Rospigliosi, exécutée en basalte d'un vert foncé, surpasse en beauté trois autres têtes du même personnage en marbre. Ces têtes, ainsi que les autres morceaux en pierre noire, obtiendront toujours les suffrages des Amateurs, & mêmes des gens qui n'ont point étudié l'Antique & qui ne les considerent que comme des statues. Il se manifeste donc en nous une notion du beau, lors même qu'il prend une apparence peu ordinaire & qu'il se revêt d'une couleur desagréable dans la nature. Le beau est donc différent de l'agréable & de l'aimable. Car on peut appeller agréable & aimable une personne qui, sans être belle nous

(1) Charlet. Viag. v. 7.

nous charme par ſes manieres engageantes, par ſes discours gracieux & par ſon eſprit enchanteur, ainſi que par ſon air de jeuneſſe & par la délicateſſe de ſa peau. Ariſtote appelle ces ſortes de perſonnes: ANEU KALLÔS ORAIOUS (1), & Platon dit: ORAIÔN PROSOPOI KALLÔN DE MÎ (2).

Il en eſt du jugement divers ſur une belle perſonne, comme du goût divers pour les Blanches & les Brunes; & nous n'avons pas ſujet de blâmer ceux qui préferent une beauté brune à une beauté blanche. Tout ce que l'on en peut inférer eſt que les partiſans des Brunes ſe laiſſent plus charmer par le tact que par la vue: car une belle Brune peut très-bien avoir une peau plus délicate qu'une belle Blanche, d'autant plus que, comme j'ai dit, une peau Blanche réflechit plus de rayons de lumiere qu'une peau brune, & que par conſéquent la premiere doit-être plus compacte & plus forte que la derniere. Il réſulteroit de-là qu'une peau brune devroit-être plus transparente, parce que cette couleur, lorsqu'elle eſt naturelle, provient de la transparence du ſang. De-là vient qu'une peau brune ſe hâle plutôt au ſoleil qu'une peau blanche: de-là vient auſſi que la peau des Nègres eſt plus douce au tact que la nôtre. Les Grecs interprétoient comme un ſigne de valeur la peau brune d'un beau garçon, & ils appelloient enfants des Dieux ceux des jeunes gens qui étoient avantagés d'une peau blanche (3).

B.
De l'idée poſitive de la beauté.

Nous venons de conſidérer l'idée négative de la beauté, c'eſt à dire en indiquant les fauſſes notions qu'on s'en forme, nous venons d'abſtraire de cette qualité les propriétés qu'elle n'a pas. Mais l'idée poſitive de la beauté

(1) Rhet. L. 3. c. 4. (2) Plat. Polit. L. 10. p. 465. l. 15.
(3) Plat. Polit. L. 5. p. 422. l. 51.

beauté exige la connoiſſance de l'eſſence même du beau, & rien de plus difficile à pénétrer que le myſtere de cette eſſence. La recherche du beau, comme la plupart des recherches philoſophiques, oppoſe d'autant plus de difficultés que nous n'y pouvons pas procéder à la maniere des Géomètres, en paſſant du général au particulier & en concluant de la nature des choſes à leurs propriétés. Nous ſommes réduits à raiſonner par induction & à tirer des concluſions probables d'un petit nombre de parties ſéparées. Quant aux mauvaiſes conſéquences qu'on pouroit tirer des ſpéculations ſuivantes ſur la beauté, je déclare que j'ai pris mon parti: celui qui veut inſtruire ne doit pas ſe laiſſer détourner de ſon chemin par ces conſidérations. Les choſes ont toujours différentes faces. Platon & Ariſtote, le Maître & le Diſciple, ont écrit ſur la fin de la tragédie, & on ſoutenu parfaitement le contraire: Ariſtote nous dit qu'elle ſe propoſe pour but d'épurer nos paſſions, Platon nous apprend qu'elle n'a pour objet que d'enflammer nos déſirs. C'eſt ainſi que les vues les plus innocentes peuvent être mal interprétées, par ceux même qui penſent avec le plus de juſteſſe. Je fais cette remarque à l'occaſion de mon Traité *ſur la capacité de ſentir le beau dans les ouvrages de l'Art:* quelques Savans en ont porté un jugement entierement éloigné de mon deſſein.

Les Philoſophes qui ont réflechi ſur la beauté univerſelle, en cherchant à la découvrir dans les choſes créées & en tâchant de remonter jusqu'à la ſource de la beauté ſuprême, l'ont fait conſiſter dans un parfait accord de la créature avec ſa fin, dans un rapport harmonieux des parties entre elles, & du tout avec les parties. Mais comme cette définition de la beauté eſt ſynonyme avec celle de la perfection, qui eſt une qualité d'un ordre trop élevé

pour

pour bien convenir à l'humanité, il résulte que notre idée de la beauté universelle est indéterminée & qu'elle se forme en nous de l'assemblage d'un certain nombre de connoissances individuelles. Cette collection de connoissances, lorsqu'elle est bien faite, nous donne l'idée la plus haute de la beauté humaine, que nous élevons à raison de notre capacité à nous élever au dessus de la matiere. De plus le Créateur ayant donné cette perfection à toutes ses créatures dans le dégré qui convient à chacune, & chaque idée ayant une cause qu'il faut chercher ailleurs que dans cette idée, il s'en suit que la cause de la beauté étant dans toutes les choses créées, ne sauroit être cherchée hors d'elle. Enfin ce qui fait naître la difficulté de donner une définition générale & évidente de la beauté, c'est que nos connoissances ne sont que des idées de comparaison, & que la beauté ne sauroit être comparée à rien de plus élevé qu'elle.

La beauté suprême réside en Dieu. L'idée de la beauté humaine se perfectionne à raison de sa conformité & de son harmonie avec l'être suprême, avec cet être que l'idée de l'unité & de l'indivisibilité nous fait distinguer de la matiere. Cette notion de la beauté est comme une substance abstraite de la matiere par l'action du feu, comme un esprit qui cherche à se créer un être à l'image de la premiere créature raisonnable formée par l'intelligence de la Divinité. Les formes d'une pareille image sont simples & sans interruption, & par cela même qu'elles sont variées dans cette simplicité, elles se trouvent dans des rapports harmonieux. C'est ainsi qu'un son doux & agréable est produit par des corps dont les parties sont uniformes. Toute beauté devient sublime par l'unité & par la simplicité: la beauté imprime la qualité du sublime à tout ce qui agit & qui parle. Ce qui est grand

en

en ſoi-même, acquiert encore de la grandeur par la ſimplicité de l'exécution. Un objet, loin de ſe rétrécir, ou de perdre de ſa grandeur, lorsque notre eſprit peut le parcourir & le meſurer d'une ſeule vue, lorsqu'il peut l'embraſſer & le renfermer dans une ſeule idée, ſe préſente à nous dans toute ſa grandeur par la facilité de le concevoir. Notre ame, charmée de toute conception facile, s'agrandit & s'éleve avec ſon ſujet. Tout ce que nous ſommes obligés de conſidérer par parties, ou que nous ne ſaurions parcourir tout d'un coup à cauſe de la multiplicité des parties compoſées, perd de ſa grandeur: c'eſt ainſi qu'une longue route nous paroît courte par la variété des objets qui charment nos regards, ou par le nombre des endroits où nous pouvons nous arrêter. L'harmonie qui ravit notre eſprit ne conſiſte point dans une infinité de ſons interrompus, enchaînés & filés, mais dans une ſucceſſion de tons ſimples, prolongés & d'une longue tenue. D'après ce principe un grand palais nous paroît petit, lorsqu'il eſt ſurchargé d'ornemens, & une maiſon nous ſemble grande, lorsqu'elle eſt d'une conſtruction belle & ſimple. De l'unité nait une autre qualité de la haute beauté, ſon indétermination, c'eſt à dire, cette ſorte de qualité dont les formes ne ſont décrites ni par des points ni par des lignes, comme formant ſeuls la beauté. De-là il réſulte une figure qui ne caractériſe ni telle perſonne ni telle autre, qui n'exprime aucune ſituation de l'eſprit, aucun ſentiment du cœur, ni aucune affection de l'ame, tous mouvèmens qui interrompent l'unité & qui mêlent à la beauté des traits étrangers. D'après cette idée la beauté doit être comme l'eau la plus parfaite puiſée dans une ſource pure, laquelle moins elle a de goût & plus elle eſt ſalubre, étant épurée de toutes les particules étrangeres. Il en eſt de la beauté comme de la félicité. De même que, l'état de la félicité, c'eſt à dire l'abſence

l'absence de la douleur, est ce qui coute le moins de peine à acquérir, & que la jouissance du contentement, est ce qu'il y a de plus aisé à obtenir dans la nature: de même l'idée de la beauté pure paroît être la chose du monde la plus simple & la plus facile, puisqu'il ne faut pour cela ni connoissances philosophiques de l'homme, ni recherches des passions de l'ame, ni étude de leurs caracteres extérieurs. Mais comme suivant Epicure il ne se trouve point de situation mixte pour la nature humaine entre la peine & le plaisir, comme les passions sont les vents qui font voguer notre vaisseau sur la mer de la vie, qui avertissent le Poëte de déployer ou de serrer ses voiles & qui indiquent à l'Artiste à diriger ou à regler sa course, il s'en suit que la beauté pure ne peut être l'unique objet de notre spéculation, & qu'il faut que nous la mettions dans un état d'action & de passion, ce que nous nommons en terme de l'Art, l'expression. Nous traiterons dans la suite de ce chapitre de la formation de la beauté, & nous renverrons la discussion de l'expression au chapitre suivant.

C. Formation de la beauté dans les ouvrages de l'Art, ou de la beauté individuelle.

La formation de la beauté est ou individuelle, c'est à dire, elle est modelée sur un seul individu, ou elle est collective, c'est à dire, elle est un choix de belles parties prises de plusieurs individus. Nous dirons donc que la combinaison des parties pour former un tout est ce qu'on appelle l'idéal, & nous ajouterons cette modification, qu'une chose peut être idéale sans être belle. Ainsi la forme des figures Egyptiennes, dans lesquelles on ne trouve indiqués ni muscles, ni nerfs, ni veines, est idéale, sans être belle, de même qu'on ne peut pas appeller belle la draperie de leurs figures de femme, qui, n'étant pour ainsi dire que pensée, ne sauroit passer pour belle. La formation de la beauté commença par le beau individuel,

ou par l'imitation d'une belle figure humaine, même dans la repréſentation des Divinités. Dans le ſiecle floriſſant de l'Art les Artiſtes faiſoient encore leurs Déeſſes ſur le modele des belles femmes, même de celles qui faiſoient trafic de leurs faveurs: telle étoit Théodate, femme dont Xénophon fait mention ([1]). Sur cet article la façon de penſer des Anciens étoit bien différente de la nôtre: Strabon va jusqu'à nommer corps ſaints les femmes qui s'étoient vouées au ſervice de Vénus ſur le mont Eryx en Sicile ([2]). Il en eſt de même de Pindare: ce Poëte, dans une ode à la louange de Xénophon, Corinthien, trois fois Vainqueur aux jeux Olympiques, & voué à de jeunes filles pour le ſervice public de Vénus, commence ainſi: „Jeunes filles, diſpenſatrices du plaiſir & Prêtreſſes de la „perſuaſion dans la riche Corinthe ([3])." Les Gymnaſes & les lieux où la jeuneſſe toute nue s'exerçoit à la lutte & à d'autres jeux & où l'on alloit voir la belle nature, étoient les écoles de la beauté. Là, les Artiſtes contemploient les beaux développemens de la taille: l'imagination échauffée par l'habitude journaliere de voir le nud, ils ſavoient ſe rendre familiere & préſente la beauté des formes. A Sparte des jeunes filles nues ([4]) ou presque nues, s'exerçoient à la lutte ([5]).

D. De la beauté individuelle de la jeuneſſe.

La beauté eſt de tous les âges, mais elle a, comme dans les Déités des Saiſons, ſes différens dégrés. Cependant elle s'aſſocie de préférence à la jeuneſſe: de-là le plus ſublime de l'Art, c'eſt de rendre les formes du bel âge. Les Artiſtes trouvoient plutôt dans la jeuneſſe que dans l'âge fait

(1) Memor. L. 3. c. 11.

(2) Strab. L. 6. p. 272. C.

(3) Πολυξέιναι νεάνιδες ἀμφίπολοι Πείθους ἐν Ἀφνειῷ κορίνθῳ. Athen. Deipn. L. 13. p. 573. F.

(4) Ariſtoph. Pac. v. 761.

(5) Ariſtoph. Lyſiſt. v. 82. Polluc. Onom. L. 4. Sect. 102. Eurip. Androm. v. 598.

fait la cause de la beauté dans l'unité, la variété & l'harmonie: les formes de la belle jeunesse ressemblent à l'unité qui caractérise la surface de la mer, qui à une certaine distance paroît calme & unie comme une glace, quoiqu'elle soit toujours en agitation & qu'elle roule des vagues. De même que l'ame, comme un être simple, produit à la fois & dans un instant des idées diverses, de même aussi le beau contour de jeunesse, qui paroît simple, nous offre une infinité de nuances & de contrastes. Comme dans la grande unité des formes de jeunesse, les extrémités se trouvent imperceptiblement noyées les unes dans les autres & que le point de hauteur, ainsi que la ligne qui le circonscrit n'y peut pas toujours être déterminé avec précision, il résulte que le dessin d'un corps de jeunesse dans lequel toutes les parties doivent être & ne pas paroître, est plus difficile, à exécuter que celui de la figure d'un homme fait ou d'un vieillard. C'est que dans l'une & l'autre de ces dernieres formes, la nature, ou a fini le développement de son ouvrage, ou elle a commencé la démolition de son édifice, & que par conséquent dans les deux dégrés de cet âge la liaison des parties frappe davantage les yeux: tandis que dans les premieres figures la conformation entre la croissance & l'achévement reste indéterminée. Aussi dans les corps fortement musclés ce n'est pas une grande faute de sortir du contour, de renfler ou d'exagérer les parties musculeuses; au lieu que dans une stature de jeunesse, où, comme on dit, la plus petite ombre devient corps, le moindre écart est un vice & préjudicie à l'harmonie de l'ensemble. De même qu'une regle, lorsqu'elle est plus courte ou plus mince que la mesure demandée, ne laisse pas d'avoir les propriétés d'une regle, mais elle ne peut pas porter ce nom, lorsqu'elle s'écarte de la ligne droite. Le tireur qui manqueroit de peu de chose de donner dans le

 rond,

rond, ne feroit pas plus avancé que s'il n'y avoit pas donné du tout.

Cette confidération peut rectifier notre jugement, & mieux inftruire les gens peu connoiffeurs qui admirent en général plus l'art dans une figure où les mufcles & les os font fortement prononcés, que dans une taille de jeuneffe où toutes les parties font traitées avec le moëleux de la nature. Les pierres gravées & leurs empreintes nous fourniffent des preuves frappantes de ce que j'avance: il eft certain que les Artiftes modernes ont infiniment mieux réuffi à copier de belles têtes de vieilleffe que de belles têtes de jeuneffe. A la premiere infpection un Connoiffeur pouroit bien héfiter à prononcer fur l'antiquité d'une tête de vieillard en pierres gravées: tandis qu'il décidera avec plus de confiance fur la copie d'une tête idéale de jeuneffe. Quoique les meilleurs Artiftes modernes fe foient efforcés de rendre exactement la fameufe Médufe du cabinet de Strozzi à Rome, qui n'eft pourtant pas une figure de la plus haute beauté, cependant un Antiquaire éclairé diftinguera toujours l'original des copies. La même remarque a lieu par rapport à la Pallas d'Afpafius, que Natter & d'autres ont gravée dans la même grandeur que l'original. Du refte il faut obferver que je ne parle que du fentiment & de la formation de la beauté dans le fens le plus ftrict, & que je ne dis rien de la fcience du deffin & de l'exécution. Par rapport au dernier point il eft certain qu'on peut mettre plus de favoir dans les figures fortes que dans les figures délicates. Le Laocoon eft fans contredit un ouvrage plus favant que l'Apollon. Agéfandre, le Maître de la figure principale du Laocoon, a pu être un Artifte plus profond que l'Auteur de l'Apollon. Mais ce dernier devoit être doué d'un efprit plus élevé, d'une ame plus tendre: l'Apollon porte l'empreinte d'un fublime qui ne pouvoit pas avoir lieu dans le Laocoon.

Le

E.
De la beauté idéale, formée des belles parties.

Le naturel à ſes défectuoſités, le plus beau corps eſt rarement ſans défaut: il a ſouvent des parties qu'on peut trouver ou ſuppoſer plus parfaites dans d'autres corps. Conformément à cette expérience l'Artiſte intelligent procédoit comme un Jardinier induſtrieux qui ente ſur une tige des greffes d'une meilleure qualité. L'abeille forme ſon miel du ſuc de pluſieurs fleurs. L'idée de la beauté des Maîtres Grecs n'étoit pas reſtreinte au ſeul beau individuel, comme elle l'eſt quelquefois chez les Poëtes tant anciens que modernes, & chez la plupart des Artiſtes de nos jours. Les Grecs chercherent a réunir le beau de pluſieurs beaux corps (1), ainſi que nous le voyons par l'entretien de Socrate avec le célèbre Peintre Parrhaſius (2). Il ſurent épurer leurs figures de toutes les affections perſonnelles qui détournent notre eſprit du vrai beau.

Ce choix des belles parties & leurs rapports harmonieux dans une figure, produiſirent la beauté idéale, qui par conſéquent n'eſt pas une idée métaphyſique. Nous obſerverons ſeulement que l'idéal ne peut pas avoir lieu dans toutes les parties du corps humain ſéparément, que cela ne peut ſe dire que du tout-enſemble de la figure. Car pour les détails nous ſerons obligés de convenir, qu'il ſe trouve dans la nature d'auſſi hautes beautés que l'Art en puiſſe produire, mais pour le tout nous avouerons que l'Art l'emporte ſur la nature. Cependant lorsque Raphaël & le Guide, celui-là pour les figures de femmes & celui-ci pour celles d'hommes, nous apprennent qu'ils ne trouvoient point de beautés qui fuſſent dignes de ſervir de modeles à l'un pour ſa Galathée & à l'autre pour ſon Archange Michel, ainſi que nous le voyons par les let-

 tres

(1) Ariſt. Polit. L. 3. c. 7. p. 77. ed. Wechel.

(2) Xenoph. Απομνημ. 3 c. 10. §. 2.

tres de ces deux Artiſtes, je ne crains pas d'avancer que ce jugement ne vient que d'un défaut d'attention de leur part ſur ce qui eſt beau dans la nature. Quoique Raphaël diſe au ſujet de la forme de ſa Galathée, que, n'y ayant rien de ſi rare que les belles femmes, il s'étoit ſervi d'une certaine idée que lui avoit inſpiré ſon imagination, j'oſerai ſoutenir pourtant que le viſage de cette même Galathée eſt fort commun & qu'il n'y a guere d'endroits où il ne ſe trouve de plus belles femmes. D'ailleurs le genou qui eſt viſible de cette figure eſt beaucoup trop noueux pour un âge de jeuneſſe & pour une beauté du rang des Déeſſes; l'Archange eſt pareillement moins beau que quelques jeunes hommes que j'ai connus.

F. De la beauté idéale des Eunuques & des Hermaphrodites.

Cette attention des Artiſtes Grecs ſur le choix des belles parties d'une infinité de belles perſonnes, n'étoit pas bornée à la jeuneſſe des deux ſexes; ils dirigeoient encore leur réflexion ſur la ſtature des Eunuques qu'on choiſiſſoit parmi les jeunes garçons les mieux faits. Ces beautés équivoques dans leſquelles la virilité, privée des véſicules ſéminales, s'approchoit de la molleſſe des chairs du ſexe, par la délicateſſe des membres & par l'arrondiſſement de la taille commencerent à s'introduire chez les nations Aſiatiques, pour ſuſpendre par là, comme dit Pétrone, la courſe rapide de la jeuneſſe. Parmi les Grecs de l'Aſie mineure, ces jeunes garçons mutilés étoient conſacrés à Epheſe au ſervice de Cybele & de Diane ([1]). Les Romains chercherent auſſi à ſuſpendre dans les jeunes garçons l'apparence de la virilité par de certaines décoctions; ils frottoient le menton & les autres parties des enfans avec le ſuc des racines d'hyacinthe, infuſé dans du vin doux ([2]). L'Art redoublant d'induſtrie chercha à combiner les beautés & les propriétés des deux ſexes dans les figures des Her-

(1) Strab. L. 14. p. 641. B. (2) Plin. L. 21. c. 97.

Hermaphrodites qui, telles que nous les voyons repréſentées par les anciens Artiſtes, ſont des productions idéales, quoique je n'ignore pas qu'il y ait eu des Hermaphrodites. Le Rhéteur Philoſtrate nous apprend que le Sophiſte Favorin d'Arles ſous l'Empereur Adrien, avoit été Hermaphrodite ([1]). Mais ſans examiner quelle a été la conformation de ces créatures mixtes, on peut établir que peu d'Artiſtes ont eu occaſion d'en voir. Toutes les figures de cette nature ont un ſein virginal, conjointement avec les membres de la génération de notre ſexe; du reſte elles ſont femmes pour la taille & pour les traits du viſage. Le tems nous a conſervé pluſieurs Hermaphrodites: outre les deux belles ſtatues couchées de la galerie de Florence, & celle qui eſt encore plus belle de la Villa Borgheſe, on en voit une petite debout à la Villa Albani, qui n'eſt pas moins belle & dont le bras droit repoſe ſur ſa tête.

Quelques figures de Prêtres de Cybele peu remarquées jusqu'à préſent, atteſtent que les anciens Artiſtes indiquoient la taille des Eunuques par des hanches de femme. Dans une ſtatue de grandeur naturelle qui a paſſée en Angleterre, cette ampleur des hanches eſt ſenſible même ſous la draperie. Elle repréſente un jeune garçon d'environ douze ans: la courte veſte & le bonnet Phrygien on fait croire que cette figure repréſentoit un jeune Pâris, & pour la mieux caractériſer on lui a mis une pomme dans la main droite. Un flambeau renverſé & appuyé contre un arbre au pied de la figure, un flambeau de l'eſpece de ceux qui étoient en uſage dans les ſacrifices & dans les cérémonies religieuſes, paroît en indiquer la vraie ſignification. A un autre Prêtre de Cybele ſur un bas-relief, on voit des hanches ſi nourries de chair, que pour cela ce Prêtre a été

(1) Philoſt. Vit. philoſ. L. 1. c. 8.

a été jugé une figure de femme par le plus habile Statuaire de Rome. Mais le fouët dans sa main & sa position devant un trépied, dévoilent un Prêtre de Cybele: on sait que ces Eunuques étoient dans l'usage de se flageller. Ces figures, ainsi qu'un bas-relief qui est à Capoue, représentant un Archigalle, c'est à dire un Grand-Prêtre de ces Eunuques, peuvent nous donner une idée du fameux tableau de Parrhasius, appellé *Archigallus*, parcequ'il renfermoit un pareil personnage.

Rien donc de plus mal fondé que le jugement du Bernin (1), quand il donne pour une absurdité ou pour une fiction le choix de Zeuxis qui, ayant à peindre une Junon pour les Crotoniates, choisit cinq beautés de leur ville pour lui servir de modele & pour emprunter les plus belles parties de chacune. Il s'est imaginé qu'une partie ou qu'un membre ne peut convenir à un autre corps qu'au sien. Il en est encore qui ne peuvent concevoir d'autres beautés que les individuelles, & voici quelle paroît être leur maxime: „Les Antiques sont belles, parce qu'elles „ressemblent à la belle nature, & la nature sera toujours „belle quand elle ressemblera aux belles Antiques (2).“ Dans ce raisonnement la premiere proposition est vraie, mais elle ne l'est que collectivement, pour la seconde elle est fausse: car il sera difficile, pour ne pas dire impossible, de trouver dans la nature une figure comme celle de l'Apollon du Belvedere.

G. De la beauté caractérisée par les formes des animaux.

Après le beau choix & la sage combinaison des parties individuelles empruntées de la conformation de différentes personnes, l'Art créateur voulant produire de nouvelles beautés idéales, avoit recours à la nature des animaux

(1) Baldinuc. Vit. di Bernin. p. 70.

(2) De Piles, Rem. sur l'Art de peind. de du Fresnoy.

maux de l'espece la plus noble. Les Artistes Grecs, non contens de mettre en parallele les traits de la physionomie humaine avec les formes de la tête de quelques animaux, entreprirent même de relever & d'embellir de certaines figures par les caracteres de certains animaux. Cette remarque qui pouroit d'abord paroître absurde faute d'un examen réflechi, frappera certainement tout observateur attentif & lui en fera sentir la vérité dans les têtes de Jupiter & d'Hercule. Pour peu qu'on examine la configuration du Roi des Dieux, on découvre dans ses têtes toute la forme du lion, le Roi des animaux, non seulement à ses grands yeux ronds, à son front haut & imposant, & à son nez mobile & gonflé, mais encore à sa chevelure, qui descend du haut de la tête, puis remonte du côté du front & se partage en retombant en arc, ce qui n'est pas le caractere de la chevelure de l'homme, mais celui de la criniere du lion. Quant à Hercule, les proportions de sa tête au cou nous offrent la forme d'un taureau indomptable. Pour indiquer dans ce héros une vigueur & une puissance supérieures aux forces humaines, on lui a donné la tête & le cou de cet animal, parties tout autrement proportionnées que dans l'homme qui a la tête plus grosse & le cou plus petit. On pouroit dire encore que les cheveux courts sur le front d'Hercule, désignent une image allégorique, relative aux crins courts sur le front du taureau.

II. De la configuration des Divinités de jeunesse.

De cet extrait des plus belles formes amalgamées ensemble, naissoit, comme par une nouvelle génération, une substance plus noble dont l'idée suprême, fruit de la considération du beau, offroit une jeunesse permanente.

L'ame des êtres pensans a un desir naturel de se dégager de la matiere & de s'élancer dans la sphere intellectuelle des idées: son vrai contentement est de produire des conceptions neuves & délicates. Les grands Artistes

de la Grece qui pouvoient ſe regarder comme de nouveaux Créateurs, quoiqu'ils travaillaſſent moins pour l'entendement que pour le ſentiment, tâcherent de ſurmonter la dureté de la matiere &, s'il eut été poſſible, de lui imprimer la vie. Dès la naiſſance de l'Art cet effort généreux des Artiſtes donna lieu à la fable de Pygmalion & de ſa ſtatue. Leurs mains induſtrieuſes donnérent l'exiſtence aux objets du culte religieux qui, pour exciter la vénérations, devoient être conſidérés comme les types des natures ſupérieures. Les premiers fondateurs de la religion, qui étoient Poëtes, fournirent les hautes idées pour les ſimulacres de ces divines intelligences: ces idées donnerent des aîles à l'imagination pour élever ſon ouvrage au deſſus d'elle même & de la ſphere des ſens. La conception humaine, en créant des Divinités ſenſibles, pouvoit-elle ſe figurer rien de plus digne, rien de plus attrayant pour l'imagination que l'état d'une jeuneſſe éternelle, que le printems d'une vie inaltérable, dont le ſouvenir ſeul nous enchante encore dans un âge plus avancé! Ce tableau étoit analogue à l'idée de l'immutabilité d'un être divin: la belle ſtature d'une Divinité jeune & brillante faiſoit naître l'amour & la tendreſſe, les ſeules affections qui puiſſent ravir l'ame en une douce extaſe. Et n'eſt-ce pas dans ce raviſſement des ſens que conſiſte la félicité humaine qui a été recherchée dans toutes les religions, bien ou mal entendues?

Parmi les Divinités du ſexe on attribuoit à Diane & à Pallas une virginité perpetuelle; les autres Déeſſes qui l'avoient perdue pouvoient la recouvrer, & Junon redevenoit vierge toutes les fois qu'elle ſe baignoit dans la fontaine Canathus. C'eſt par cette raiſon que la gorge des Déeſſes & des Amazones eſt toujours repréſentée comme celle des jeunes filles à qui Lucine n'a pas encore délié la

cein-

ceinture, qui n'ont pas encore gouté le fruit de l'amour: c'eſt à dire qu'à ces figures le bout du ſein n'eſt pas encore dévelopé. Cette regle eſt aſſez conſtante, à moins que les Déeſſes ne ſoient repréſentées allaitant un enfant, comme Iſis donnant le ſein à Apis ([1]). Mais la fable dit que cette Déeſſe avoit mis le doigt dans la bouche d'Horus, au lieu du mamelon ([2]), c'eſt ainſi qu'elle eſt repréſentée ſur une pierre gravée du cabinet de Stoſch ([3]), conformément ſans doute à l'idée reçue. Suivant toutes les apparences une ſtatue du Jardin du Pape, repréſentant Junon aſſiſe qui allaite Hercule, nous offriroit les mamelons viſibles, ſi cette partie du ſein n'étoit pas couverte par la tête de l'enfant & par la main de la Déeſſe. J'ai publié cette ſtatue dans mes Monumens de l'Antiquité ([4]). Sur un tableau antique du palais Barberini, on voit une prétendue Vénus qui a les mamelons très-apparens, circonſtance qui me ſuffit pour avancer que ce ne peut pas être une Vénus.

Les Grecs ont figuré la nature intellectuelle dans ſa marche légere, & Homere compare la viteſſe de Junon en marchant à la penſée d'un homme qui parcourt en eſprit une infinité de pays lointains qu'il a vus & qui dit dans un inſtant: „j'ai été ici & je fus là.“ Une image de cette vélocité eſt la courſe d'Atalante: elle vole ſi rapidement ſur le ſable, qu'elle n'y laiſſe aucun veſtige de ſes pieds. C'eſt ainſi qu'on la voit repréſentée ſur une améthyſte du cabinet de Stoſch ([5]). L'Apollon du Belvedere ſemble planer, ſans toucher la terre de la plante de ſes pieds.

 C'eſt

(1) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch. p. 17. N. 70.

(2) Plutarch. de Iſ. & Oſi. p. 636. l. 21.

(3) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch. p. 16. N. 63.

(4) Monum. Ant. No. 14.

(5) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch. p. 337.

C'eſt cette maniere inſenſible de marcher & de gliſſer des Dieux que Phérécyde, un des plus anciens Poëtes Grecs, ſemble avoir voulu exprimer par la forme ſerpentine, qu'il donna aux Divinités, pour décrire figurément une marche, dont on n'apperçoit pas facilement la trace (1).

A. Des Divinités mâles, & de leurs différents dégrés de jeuneſſe.

La jeuneſſe des Divinités de l'un & de l'autre ſexe avoit ſes dégrés & ſes âges différens, dans la repréſentation deſquels l'Art s'attacha à rendre toutes les beautés. Cette jeuneſſe eſt un idéal, emprunté en partie des beaux corps de jeunes hommes, en partie de la nature des beaux Eunuques, & relevé par une taille au deſſus de la ſtature humaine. C'eſt ce qui fait dire à Platon, qu'on n'avoit pas donné aux images des Dieux leurs véritables proportions, mais celles que l'imagination avoit jugé les plus belles (2).

a. Des jeunes Satyres, ou des Faunes.

Le premier idéal mâle a ſes différens dégrés, & commence par les jeunes Satyres ou les Faunes, comme des idées inférieures des Dieux. Les plus belles ſtatues de ces Divinités nous offrent l'image d'une belle jeuneſſe, parfaitement bien proportionnée. La jeuneſſe des Satyres ſe diſtingue de celle des Héros par un profil vulgaire, par un nez un peu camus, qui pouroit les faire appeller *Simi*, ainſi que par un air de ſimplicité & d'innocence, qui eſt joint à une grace particuliere, dont je parlerai encore au ſixieme chapitre. Telle étoit l'idée reçue des Grecs ſur ces Divinités. Or comme il ſe trouve à Rome plus de trente ſtatues de jeunes Satyres ou de Faunes, qui ſe reſſemblent pour la poſition & pour l'attitude, il eſt probable que l'original de ces figures fut le fameux Satyre de Praxitele, placé à Athene (3) & jugé par l'Artiſte même ſon

(1) Monum. Ant. p. 2.

(2) Ὅυ χάιρειν τὸ ἀληθὲς ἐάσαντες ὁι δημιέργοι νῦν, ὅυ τὰς ὄυσας συμμετρίας, ἀλλὰ τὰς δοξέσας ἔιναι καλὰς τοῖς ἐιδώλοις ἐναπεργάζονται. Sophiſt. p. 103. l. 26. ed. Baſ.

(3) Pauſan. L. 1. p. 46. l. 11.

ſon meilleur ouvrage. Après ce célèbre Statuaire, ceux qui ſe ſignalerent dans ce genre de figures furent Pratinas & Ariſtias, de Philiaſium près de Sicyone, & un certain Eſchyle ([1]). Quelquefois ils donnoient à ces Satyres une mine riante avec des poireaux pendans ſous les machoires ([2]) comme aux chèvres. De cette nature eſt une des plus belles têtes de l'antiquité par rapport à l'exécution; elle avoit appartenu au célebre Comte Marſigli, & elle ſe trouve aujourd'hui à la Villa Albani. Cette Antique, découverte près du fameux tombeau de Cécilia Métella, avoit appartenu à l'Inſtitut de Bologne, où Bréval & Keysler qui en font mention diſent l'avoir vue. Le beau Faune dormant du palais Barberini n'eſt point un idéal: c'eſt une image de la nature naïve abandonnée à elle même. Un Auteur moderne ne s'eſt pas rappellé ſans doute ces figures, lorsqu'il avance, comme une choſe connue, que l'Artiſte Grec a choiſi la nature des Faunes pour caractériſer une proportion peſante. „Ils ont, „ajoute-t-il, la tête groſſe, le col court, les épaules hau„tes, l'eſtomac petit, les cuiſſes & les genoux gros, les „pieds épais ([3])."

b. Des vieux Satyres ou des Silenes, avec le Dieu Pan.

Les vieux Satyres appellés auſſi Silenes, & particulierement le Silene pere nourricier de Bacchus, n'ont pas la phyſionomie tournée au rire dans les compoſitions ſérieuſes; ce ſont de beaux corps dans toute la maturité de l'âge, telle que nous les figure la ſtatue d'un Silene tenant le jeune Bacchus dans ſes bras, de la Villa Borgheſe, ſtatue parfaitement ſemblable à deux autres du palais Ruspoli, dont pourtant il n'y en a qu'une avec une tête

 anti-

(1) Pauſan. L. 2. p. 141. l. 31.

(2) Laciniæ a cervice binæ dependentes. Plin. L. 8. c. 76. p. 34.

(3) M. Watelet, Réflex. ſur la Peint. p. 69.

antique. Dans quelques figures la physionomie de Silene annonce un air de gaité, & porte une barbe frisée, comme aux statues dont nous venons de faire mention; dans d'autres ce Dieu, Instituteur de Bacchus, paroît sous la forme d'un Philosophe, avec une barbe vénérable, qui descend en serpentant jusque sur sa poitrine. C'est ainsi que nous voyons représenté Silene sur des bas-reliefs souvent répétés & connus sous la très-fausse dénomination de banquet de Trimalcion [1]. J'ai restreint cette idée de Silene aux compositions sérieuses, pour parer l'objection qu'on pouroit me faire par rapport au Silene représenté sur plusieurs bas-reliefs avec un corps d'une grosseur démesurée & monté sur son âne d'un air chancelant.

Le chef de ces Divinités d'un rang inférieur est Pan, que Pindare appelle le plus parfait des Dieux [2]. On n'avoit point jusqu'à présent d'idées justes de ce Dieu; je crois avoir découvert la vraie conformation de son visage sur une belle médaille du Roi Antigone. C'est une tête couronnée de lierre, dont la physionomie annonce de la gravité, sa barbe fournie ressemble dans son jet aux poils des chèvres: de-là Pan s'appelle PHRIXOKOMIS, au poil hérissé. Je ferai encore mention de cette médaille dans le troisieme volume de cet ouvrage où on la trouvera gravée. Au cabinet du Capitole il se trouve une autre tête de cette Divinité, aussi fort peu connue & d'une grande exécution. Celle-ci est caractérisée par des oreilles pointues, mais la barbe y est moins hérissée & ressemble à la barbe de quelques Philosophes, dont l'air de réflexion est marqué par des yeux enfoncés à la maniere d'Homere. Je ferai graver cette tête dans le troisieme volume de mes Monumens de l'Antiquité.

L'idée

(1) Bartol. Admir. Ant. (2) Ap. Arist. orat. Bacch. Opp. T. 1. p. 63.

L'idée suprême de la jeunesse idéale virile est singulierement bien caractérisée dans les figures d'Apollon: ce Dieu réunit la force du développement de l'âge, à la délicatesse des formes de la belle jeunesse. Ces formes sont grandes dans leur unité & conformes à un adolescent né pour exécuter des dessins généreux: ce ne sont pas celles d'un mignon de Vénus qui ne connoît que la fraîcheur des ombres, & que cette Déesse, comme dit le Poëte Ibicus, a élevé sur des lits de roses. Aussi Apollon étoit-il regardé comme le plus beau des Dieux. Sa jeunesse est brillante de santé, & sa force s'annonce comme l'aurore d'un beau jour. Cependant je ne prétens pas que toutes les statues d'Apollon portent l'empreinte de cette beauté sublime.

c. De la jeunesse & de la configuration d'Apollon.

Je saisirai cette occasion pour faire mention d'une figure de la plus haute beauté: pour parler de la statue d'un Génie aîlé de la Villa Borghese de la grandeur d'un jeune homme bien fait. Je voudrois pouvoir décrire une beauté qui n'a guere son semblable parmi les enfans des hommes. Si l'imagination remplie de la beauté individuelle de la nature & toute absorbée dans la contemplation du souverain beau qui émane de Dieu & qui retourne à Dieu, se représentoit dans le sommeil l'apparition d'un Ange dont la face seroit resplendissante de lumiere & dont la conformation paroîtroit un écoulement de la source de l'harmonie suprême, elle auroit le type de cette figure étonnante. Telle est aussi l'idée que le Lecteur doit s'en faire. On pouroit dire que l'Art a enfanté cette beauté avec l'agrément de Dieu d'après la beauté des Anges. — Flaminio Vacca parle de cette statue; il croit que c'est un Apollon avec des aîles (1). Mont-

d. Description du Génie de la Villa Borghese.

(1) Montfaucon Diar. Ital. p. 193.

Montfaucon l'a fait graver d'après un deſſin deteſtable ([1]).

La plus belle tête d'Apollon, après celle du Belvedere, eſt ſans contredit la tête d'une figure aſſiſe de la Villa Ludoviſi, aſſez peu remarquée d'ailleurs & plus grande que le naturel. L'air de tête de cette figure d'une parfaite conſervation annonce bien plutôt un Dieu bon & bienfaiſant que l'Apollon du Belvedere. Cette ſtatue eſt la ſeule qui mérite une remarque particuliere au ſujet de l'attribut qu'elle porte: il conſiſte dans une houlette recourbée appuyée contre la pierre ſur laquelle la figure eſt aſſiſe. Par ce ſigne caractériſtique on a voulu figurer Apollon Paſteur, NOMIOS ([2]), & déſigner la vie paſtorale de ce Dieu en Theſſalie chez le Roi Admete. D'après quatre têtes d'Apollon parfaitement reſſemblantes & en partie bien conſervées, on peut ſe former une idée de l'ornement des cheveux ou de la coiffure que les Grecs nommoient KRÔBYLOS, & dont les Ecrivains ne nous donnent qu'une notion confuſe. De ces quatre têtes la premiere ſe trouve à la Villa Belvedere de Fraſcati, la ſeconde dans le ſalon des Conſervateurs du Capitole, la troiſième au cabinet du Capitole & la quatrieme au palais Farneſe. Du reſte le terme Grec ſignifie dans les jeunes hommes, ce qu'on nommoit dans les jeunes filles, KORYMBOS, c'eſt à dire des cheveux attachés derriere la tête. Aux adoleſcens c'étoient des cheveux relevés tout autour de la tête attachés avec ceux du ſommet, ſans laiſſer paroître aucun ruban qui pût les retenir. Un des plus beaux tableaux d'Herculanum nous offre une figure de femme qui, étant un genou en terre & écrivant ſur des tablettes,

(1) Antiq. expl. T. I. p. 115. N. 6.

(2) Callim. Hymn. Apoll. v. 47. Theocrit. Idyl. 25. v. 21.

blettes, a les cheveux ajustés entierement dans ce goût-là ([1]).

Cette coiffure, semblable dans les deux sexes, pourroit excuser les Savans qui ont donné le nom de Bérénice à un beau buste de bronze du cabinet d'Herculanum, représentant un Apollon dont les cheveux sont traités absolument de même que ceux des quatre têtes en question ([2]), attendu qu'ils n'ont pas été à portée de connoître ces têtes. Cependant ils auroient dû être plus circonspects dans leurs dénominations & ne pas s'en rapporter entierement à une médaille de cette Reine d'Egypte, dont l'empreinte offre une tête de femme surmontée d'une pareille coiffure & marquée du nom de Bérénice: Ils auroient dû savoir que toutes les têtes des Amazones, que toutes les statues de Diane, que toutes les figures adolescentes ont les cheveux relevés de cette sorte. Comme la tête de la médaille de Bérénice a les tresses de ses cheveux formées en nœud, usage constant de se coiffer des vierges, il résulte que cette antique ne sauroit représenter une Reine mariée. Pour moi je pense que la tête de cette médaille nous offre une Diane, malgré le nom de Bérénice qui se trouve à l'entour.

c. De la jeunesse de Mercure.

La jeunesse d'Apollon, plus mâle dans Mercure & dans Mars, passe ensuite à d'autres Dieux d'un âge plus fait. Mercure se distingue par une finesse singuliere de physionomie, qu'Aristophane auroit nommée ATTIKON BLEPOS ([3]), d'ailleurs il porte des cheveux courts & frisés. Dans le livre précédent j'ai fait mention des figures de Mercure avec de la barbe sur les ouvrages Etrusques & sur ceux des anciens Grecs. Le Jardin du palais

(1) Pitt. Erc. T. 4. trav. 41. (2) Bronzi d'Ercol. T. 1. tav. 63. (3) Aristoph. Nub. v. 1178.

lais Farneſe offre un autre Mercure de grandeur naturelle, embraſſant une jeune fille: l'Artiſte moderne qui a reſtauré la tête avec une partie de la poitrine, lui a donné une forte barbe. Il n'eſt pas à préſumer que l'Artiſte reſtaurateur, quand même il auroit connu la configuration Etruſque, ait voulu étaler cette antique érudition dans la réparation d'un Mercure amoureux; je crois plutôt que l'idée d'un Mercure barbu lui a été ſuggérée par quelque Savant qui s'eſt imaginé qu'il falloit rendre l'expreſſion d'YPÎNÎTÎS d'Homere, avec une barbe. Le Poëte dit, que Mercure, lorsqu'il voulut accompagner Priam dans la tente d'Achille, prit la forme d'un jeune homme, PRÔTON YPÎNÎTÎ (1) ce qui ſignifie cet âge où le menton commence à ſe garnir d'un poil leger; c'eſt à dire cet âge d'un jeune homme dans ſon printems, lorsque ſes joues & ſon menton commencent à ſe revêtir de ce tendre duvet que Philoſtrate, en parlant d'Amphion, appelle IOULAS PARA TO OUS (2). La jeune beauté, careſſée par Mercure, ne paroît pas être Vénus qu'on avoit coutume, au rapport de Plutarque, de placer à côté de ce Dieu, pour indiquer que la jouiſſance de l'amour vouloit être accompagnée d'une converſation agréable (3). Ce ſeroit plutôt Proſerpine qui avoit eu trois enfans de Mercure (4), ou la Nymphe Lara, mere de deux Lares (5), ou Acacallis, fille de Minos, ou Herſé, une des filles de Cécrops, qui avoit eu pareillement des enfans de ce Dieu. Je me déciderois volontiers pour cette derniere opinion, ayant de fortes raiſons pour croire que ce grouppe, conjointement avec les deux

(1) Odyſſ. ω. v. 348.
(2) Philoſtr. L. 1. icon. 11. p. 779.
(3) Lucian. præcept. conjug. p. 239. l. 24.
(4) Tzetz. Schol. Lycoph. v. 680.
(5) Ovid. Faſt. L. 2. v. 559.

deux fameuſes colonnes qui décoroient le tombeau de Régilla, femme d'Hérode-Atticus, ſur la voie Appienne, a été découvert dans le même endroit. Ce qui ſert d'appui à ma conjecture, c'eſt l'Epitaphe de Régilla, qu'on voit dans la Villa Borgheſe; il y eſt dit qu'Hérode-Atticus prétendoit deſcendre de Céryx, fils de Mercure & d'Herſé (1). Tout cela me fait croire que ce groupe avoit été placé dans le tombeau en queſtion. Je remarquerai à cette occaſion que la ſeule ſtatue de Mercure qui tienne dans la main gauche ſa bourſe ordinaire, ſe voit dans la cave du palais de la Villa Borgheſe.

f. De la jeuneſſe de Mars.

Mars ſe trouve communément repréſenté comme un jeune Héros ſans barbe, ce qui eſt confirmé par un Auteur ancien (2). Mais quand M. Watelet nous dit:

Tandis que du Dieu Mars la moindre fibre exprime
Et la force, & l'audace, & le feu qui l'anime.

il nous dépeint un Dieu de la guerre tel qu'il ne s'en trouve pas dans toute l'Antiquité (3). Les deux plus belles figures de Mars ſont une ſtatue aſſiſe, avec l'Amour à ſes pieds, dans la Villa Ludoviſi, & une petite figure de ce Dieu ſur une des baſes des deux beaux candelabres de marbre qu'on voyoit dans le palais Barberini. Ces deux figures nous offrent Mars dans l'âge de l'adoleſcence & dans l'état de repos: c'eſt ainſi qu'il eſt figuré ſur les médailles & ſur les pierres gravées.

g. De la jeuneſſe d'Hercule.

Hercule ſe trouve pareillement repréſenté dans la plus belle jeuneſſe, & avec des traits qui ſont preſque douter de ſon ſexe: ſa beauté reſſemble à celle que la com-

(1) Salmas. not. in Inſcr. Herod. Attic. p. 109.

(2) Juſtin. Mart. Orat. ad. Græc. §. 3. A.

(3) M. Watelet. Art de Peind. chant 1.

complaisante Glycere exigeoit d'un jeune homme digne de ses faveurs (1). C'est ainsi qu'il est gravé sur une cornaline du cabinet de Stosch (2). Mais la plupart du tems son front s'éleve & prend une consistance charnue, les os de ses yeux se gonflent & s'arrondissent, caracteres qui dénotent la force & les travaux du héros futur au milieu des chagrins qui, comme dit le Poëte, enflent le cœur (3).

h. Jeunesse de Bacchus, combinée avec celle des Eunuques.

La seconde espece de jeunesse idéale empruntée de la nature des Eunuques, se trouve rendue dans Bacchus par des traits mixtes, mâles & femelles. C'est sous cette forme que paroît ce Dieu dans ses différens âges jusqu'à un développement parfait de sa croissance. Dans les plus belles figures de Bacchus, vous voyez toujours ce Dieu avec des membres délicats & arrondis, avec des hanches charnues & saillantes comme celles des femmes; parce que Bacchus, selon la fable, a été en effet élevé en fille (4). Pline (5) fait mention de la statue d'un Satyre qui tenoit une figure de Bacchus, vêtue en Vénus; de-là Séneque nous le décrit comme une Vierge travestie (6). Les formes de ses membres sont si délicates & si coulantes, qu'on les diroit produites par un souffle léger; ses genoux sont comme ceux des jeunes garçons & des Eunuques, presque sans indication ni d'os ni de muscles. L'image de cette Divinité est celle d'un beau jeune homme qui entre dans le printems de la vie & de l'adolescence, qui sent germer le mouvement de la volupté, comme la tendre pointe d'une plante, & qui, enseveli dans une rêverie enchanteresse entre le sommeil & la veille, cherche à en rassembler les images éparses & à les réaliser. Les traits de ce Dieu sont

(1) Athen. Deipn. L. 13. p. 605. D.
(2) Descr. &c. p. 268.
(3) Il. E. v. 550. 642.
(4) Apollod. bibl. L. 3. p. 85. B.
(5) Plin. L. 36. c. 4. §. 8. p. 279.
(6) Oedip. v. 419. 423.

ſont pleins de douceur, mais l'allégreſſe de ſon ame ne ſe répand pas entierement ſur ſa phyſionomie. Quant à cette douce allégreſſe les anciens Artiſtes ſe ſont attachés à la rendre dans toutes les figures de Bacchus, dans celle même où il eſt repréſenté en héros ou en guerrier, à ſon expédition aux Indes, fait qui eſt atteſté par une figure armée de ce Dieu ſur un autel de la Villa Albani & ſur un bas-relief mutilé que je poſſéde. C'eſt-là ce qui fait ſans doute que cette Divinité ne ſe trouve jamais repréſentée dans la compagnie de Mars, & c'eſt-là ce qui fait dire à Euripide que Mars eſt ennemi des Muſes & des Fêtes joyeuſes de Bacchus, BROMION PARAMOUSOS EORTAIS (1). D'ailleurs Bacchus n'eſt pas du nombre des douze Dieux ſupérieurs. Nous remarquerons à cette occaſion qu'Apollonius donne toujours une armure à Apollon, même lorsqu'il eſt figuré Dieu du ſoleil (2). Dans quelques ſtatues d'Apollon ce Dieu a beaucoup de reſſemblance avec Bacchus. Tel eſt l'Apollon du Capitole qui ſemble s'appuyer nonchalamment contre un arbre, ayant un cigne à ſes pieds. Telles ſont encore trois autres figures d'une grande beauté de la Villa Médicis: auſſi les confondoient-on quelquefois, & l'une de ces Divinités étoit ſouvent vénérée dans l'autre (3). Je ne puis presque retenir mes larmes à la vue d'un Bacchus ci-devant mutilé & maintenant reſtauré, de la hauteur de neuf palmes. Cette figure conſervée à la Villa Albani, eſt drapée depuis le milieu du corps jusqu'aux pieds, ou pour mieux dire ſa draperie ou ſon manteau, deſcend jusqu'aux parties naturelles; & cette draperie large & riche en plis, eſt ramaſſée de maniere que la portion qui traîneroit à terre, eſt jettée autour de la bran-

(1) Phœniſ. v. 792.

(2) Apollon. Argon. L. 4. v. 94.

(3) Macrob. Saturn. L. 1. c. 18. 19. & 21.

branche d'un arbre contre lequel la figure eſt appuyée. Pour l'arbre il eſt entortillé de lierre & d'un ſerpent. Aucune figure ne donne une plus haute idée de ce qu'Anacréon nomme un ventre de Bacchus.

i. D'un Bacchus barbu.

Cependant Bacchus ne fut pas ſeulement révéré ſous la forme de la jeuneſſe, il le fut auſſi ſous celle de l'âge fait. Mais comme cet âge n'eſt indiqué que par une longue barbe, il réſulte que ſa phyſionomie compoſée des traits les plus délicats & des regards les plus doux, nous donne l'image de la gaité qui anime la jeuneſſe. Bacchus s'étant laiſſé croître la barbe pendant ſon expédition aux Indes, devroit-être repréſenté ſous cette forme, quand c'eſt pour caractériſer le conquérant. Une pareille figure avoit fourni l'occaſion aux anciens Artiſtes, de concevoir l'idéal de la virilité combiné avec celui de la jeuneſſe, & de montrer leur dextérité dans l'exécution des poils & des cheveux.

A l'égard des têtes & des buſtes de Bacchus Vainqueur des Indes, les plus connus ſont couronnés de lierre, ſurtout ceux ſur les médailles d'argent de l'île de Naxos, dont le revers repréſente Silene avec une coupe à la main. Dans le palais Farneſe on voit de ce Dieu une tête de marbre, connue très-fauſſement ſous le nom de tête de Mithridate. Mais la plus belle de ces têtes ſe trouve chez M. Cavaceppi, Sculpteur à Rome: c'eſt un Hermès dont le cheveux & la barbe ſont travaillés avec un art infini.

Les figures entieres de Bacchus Vainqueur des Indes, lorsqu'elles ſont debout, ſont toujours drapées jusqu'aux pieds & ſe trouvent ſur toutes ſortes d'ouvrages; on en voit entr'autres ſur deux beaux vaſes de marbre, travaillés de relief, dont le plus petit eſt au palais Farneſe-

nefe, & le plus beau au cabinet d'Herculanum. Mais encore plus fouvent on trouve ces fortes de figures répétées fur des pierres gravées & fur des vafes de terre cuite. Parmi ces derniers je citerai un morceau confervé dans la collection de Porcinari à Naples, & rapporté dans le premier volume de l'Ouvrage d'Hamilton; on y voit affis en triomphateur un Bacchus barbu couronné de laurier & vêtu d'une robe élégamment brodée.

III. De la configuration des Dieux de l'âge viril.

Telles font dans les figures des Divinités mâles les gradations, les âges & les formes de leur jeuneffe. On voit cette jeuneffe empreinte dans un dégré convenable fur le vifage des Divinités de l'âge fait, lequel confifte dans un compofé de la force virile & de l'enjouement de la belle jeuneffe. Cette jeuneffe fe manifefte par la fuppreffion des nerfs & des mufcles, qui font peu apparens dans le printems de l'âge. Mais ceci renferme en même tems l'expreffion de ce contentement divin qui n'a pas befoin des parties matérielles, deftinées à la nourriture de notre corps. Cette affertion explique le fentiment d'Epicure fur la figure des Dieux: ce philofophe leur donne un corps, mais une efpece de corps, du fang, mais une efpece de fang, façon de parler que Ciceron trouve obfcure & inintelligible (1).

A. Différence d'un Hercule-homme & d'un Hercule-Dieu.

L'exiftence & la fuppreffion des nerfs & des mufcles diftinguent Hercule, obligé de déployer la force de fon bras contre des monftres & des brigands, & éloigné encore du terme de fes travaux, d'Hercule purifié par le feu des parties groffieres du corps & parvenu à la jouiffance de la félicité des immortels: l'homme eft imprimé à l'Hercule Farnefe, & le Dieu à l'Hercule du Belvedere, ou au fameux Torfe. Ces traits caractériftiques nous auto-

(1) De Nat. Deor. L. I. c. 18. & 25.

autoriſent à juger ſi des ſtatues, rendues méconnoiſſables par la perte de la tête & des attributs, figurent un Dieu ou un homme. Plein de ces ſublimes conceptions l'Artiſte élevoit la nature du matériel à l'immatériel, & ſa main créatrice produiſoit des êtres, exempts des beſoins de l'humanité, des figures qui repréſentoient l'homme dans une plus haute dignité & qui ſembloient être les types & les enveloppes des eſprits penſans & des intelligences céleſtes.

a. De Jupiter.

Dans les conformations des Dieux de l'âge viril on voit encore plus évidemment que dans celle de la jeuneſſe, qu'elles ont en général beaucoup de reſſemblance; en ſorte que les têtes de ces Divinités, depuis Jupiter jusqu'à Vulcain, ne ſont pas moins reconnoiſſables que les portraits des fameux perſonnages de l'Antiquité. De même qu'on reconnoit Antinoüs à la partie inférieure de ſon viſage & Marc-Aurele à ſes yeux & à ſes cheveux ſur un Cammée mutilé du cabinet de Strozzi à Rome, de même on reconnoitroit Jupiter par les cheveux de ſon front, ou par le jet de ſa barbe, ſi l'on trouvoit des têtes dont il n'exiſteroit que ces parties.

Jupiter étoit repréſenté avec un regard toujours ſerein (1). Ceux-là ſe trompent aſſurément, qui ont prétendu trouver ſur une tête de baſalte noir de la Villa Matteï, tête fort reſſemblante à celles du pere des Dieux, mais caractériſée par une mine ſévere, un Jupiter ſurnommé le *terrible*. Ils n'ont pas fait attention que cette tête, ainſi que toutes les prétendues têtes de Jupiter qui n'annoncent pas un regard de bonté & de clémence, portent ou ont porté le *modium*. Ils ne ſe ſont pas non plus rappellés, que Pluton, au rapport de Séneque, reſſemble

(1) Martian. Capel. L. 1. p. 18.

ſemble à Jupiter, mais à Jupiter *fulminant* (1), & qu'il porte le modium, ainſi que Sérapis, ce qu'on peut voir dans une ſtatue aſſiſe qui décoroit le temple de ce Dieu à Pozzuoli & qui ſe trouve aujourd'hui à Portici, de même que ſur un bas-relief conſervé au palais Epiſcopal d'Oſtie. Dérouté par la fauſſe dénomination de Jupiter le terrible, on a négligé d'obſerver que Pluton & Sérapis, tous deux caractériſés par le modium ſur la tête, ſont la même Divinité. Par conſéquent ces ſortes de têtes ne figurent pas un Jupiter, mais un Pluton; & comme jusqu'ici on ne connoiſſoit de cette Divinité ni ſtatues ni têtes de grandeur naturelle, je me flatte d'avoir multiplié les ſimulacres des Dieux par cette obſervation.

La ſérénité du regard n'eſt pas le ſeul trait caractériſtique de Jupiter: il eſt encore reconnoiſſable à ſon front, à ſa barbe & à ſa chevelure. Ses cheveux s'élevent par deſſus le front &, formant différens étages, ils retombent en boucles ſerrées ſur les côtés, comme nous le voyons par une tête gravée en cuivre, d'après une agathe travaillée de relief. Ce jet des cheveux eſt regardé comme un caractere ſi eſſentiel de Jupiter, qu'il indique en effet dans ſes fils une reſſemblance frappante avec leur pere. C'eſt-ce que nous montrent clairement les têtes de Caſtor & de Pollux dans les deux ſtatues coloſſales du Capitole, celle ſurtout qui eſt antique, car l'une de ces têtes eſt moderne.

b. D'Eſculape.

Il en eſt à peu près de même d'Eſculape: ſes cheveux s'élevent au deſſus du front d'une maniere aſſez approchante de celle de Jupiter. De ſorte que pour cette partie il n'y a pas une grande différence entre le pere des

(1) Senec. Herc. Fur. v. 721.

des Dieux & ſes petits-fils, ce qui nous eſt prouvé par la plus belle tête d'Eſculape d'une des ſtatues plus grande que nature de la Villa Albani, & par une infinité d'autres figures de cette Divinité, entre autres par celle qui eſt en terre cuite au cabinet d'Herculanum. Cette grande reſſemblance du petit-fils avec le grand-pere pouroit bien avoir pour principe la remarque faite déja par les Anciens, que le fils reſſemble ſouvent moins au pere qu'au grand-pere: ce ſaut que fait la nature dans la conformation de ſes créatures, eſt prouvé auſſi par l'expérience à l'égard des animaux, particulierement à l'égard des chevaux. En conſéquence de cette remarque on ſeroit fondé à croire, lorsqu'il eſt dit dans une épigramme Grecque, au ſujet d'une ſtatue de Sarpédon, fils de Jupiter, que le ſang du pere des Dieux ſe manifeſtoit ſur la phyſionomie de ce Héros, que ce n'étoient pas les yeux qui portoient ce caractere, que c'étoient les cheveux relevés au deſſus du front qui indiquoient cette origine (1).

c. De Sérapis, ou de Pluton.

Les Têtes de Sérapis ou de Pluton nous offrent des cheveux arrangés tout différemment qu'ils le ſont à celles de Jupiter. Pour rendre la phyſionomie & le regard de ce Dieu plus ſombre & plus ſévere il eſt figuré la chevelure rabatue ſur le front, ainſi que nous le repréſentent une belle tête de Sérapis de baſalte vert de la Villa Albani, une tête coloſſale de marbre de la Villa Pamphili & une tête de baſalte noir du palais Giuſtiniani. Indépendamment de ce caractére on voit à une tête de Sérapis gravée de grand-relief ſur une Agathe du cabinet Farneſe Royal à Naple, & à une tête de marbre de ce Dieu au cabinet du Capitole, la barbe du menton partagée en deux, ce qui mérite d'être remarqué comme une ſingularité.

La

(1) Ἐνὶ μόρφῃ σπέρμα Δίος σημαίνει. Anthol. L. 5. p. 530.

La même obſervation a lieu pour les Centaures, par rapport à leurs cheveux relevés au deſſus du front, à peu près comme ſont ceux de Jupiter, afin d'indiquer apparemment leur affinité avec ce Dieu. On ſait qu'ils ſont nés ſelon la fable du commerce d'Ixion avec une nuée que Jupiter avoit ſubſtituée à Junon. Je ſais bien que le Centaure Chiron, du cabinet d'Herculanum, en qui ce caractere auroit pu être rendu, étant peint en grand, n'a pas les cheveux jettés de la maniere que je viens de l'indiquer; mais comme j'ai fait mes obſervations ſur le Centaure de la Villa Borgheſe, & ſur le plus ancien de ceux du cabinet du Capitole, je me ſuis imaginé que leur coiffure avoit pour fondement cette affinité éloignée avec le pere des Dieux.

d. Des Centaures.

Jupiter ſe diſtingue des Divinités qui ont de la reſſemblance avec lui par ſa coiffure, ou par des cheveux qui lui deſcendent le long des tempes & qui lui couvrent entierement les oreilles. D'ailleurs il a les cheveux plus longs que les autres Dieux; ſans former de boucles, ils ſont jettés d'un maniere ondoyante & reſſemblent, comme je l'ai remarqué plus haut, à la criniere du lion. Il paroît que c'eſt cette agitation de la criniere du Roi des animaux, ainſi que le mouvement de ſes ſourcils lorſqu'il eſt en colere [1], que le Poëte a eu devant les yeux dans ſon fameux tableau de Jupiter qui ébranle l'Olympe par l'agitation de ſa chevelure & par le mouvement de ſes ſourcils.

La configuration de Neptune, dans la ſeule ſtatue de ce Dieu qui ſoit à Rome & qui ſe trouve à la Villa Médicis, eſt un peu différente de celle de Jupiter. Il a la barbe plus crépue, & il y a une différence conſidé-

e. De Neptune.

(1) Buffon. Hiſtoire naturelle du Lion.

ſidérable dans le jet des cheveux qui s'élevent au deſſus de ſon front.

A ce propos je me rappelle un paſſage mal entendu de Philoſtrate, où ce Rhéteur, en faiſant la deſcription d'un tableau de Neptune & d'Amymone, s'exprime ainſi: KYMA GAR ÎDÎ KYRTOUTAI ES TON GAMON, GLAUKON ESTI, KAI TOU CHAROPOU, PORPHYROUN DE AUTON O POSEIDÔN GRAPHEI (1). Olearius, dans ſes remarques ſur Philoſtrate, a interprêté le dernier membre de la phraſe par un cercle d'or ou par une auréole autour de la tête de Neptune; il reprend à cette occaſion le Scholiaſte d'Homere qui rend le mot de PORPHYREOS, par *obſcurus*. Cette Interprête ſe trompe dans l'une & l'autre aſſertion. Philoſtrate dit: La mer commence à former des ondulation, KYRTOUTAI, & Neptune la colore d'une teinte de pourpre. Cette deſcription eſt fondée ſur une remarque qu'on a faite, ſavoir que la premiere agitation de la mer méditerranée après un calme profond offre dans le lointain un éclat rougeâtre, de ſorte que, les vagues paroiſſent alors de pourpre.

f. Des autres Dieux marins.

Quant à la conformation des Dieux marins d'un ordre inférieur, je remarquerai qu'elle eſt entierement différente de celle de Neptune. A l'exception d'un buſte du cabinet du Capitole, elle ne me paroît nulle part rendue avec plus de clarté qu'à deux têtes coloſſales de Tritons, qui ſe trouvent dans la Villa Albani; j'en ai fait graver une dans mes Monumens de l'Antiquité. Ces têtes ſont caractériſées par des eſpeces de nageoires qui forment les ſourcils, & qui reſſemblent aux ſourcils de Glaucus, dont Philoſtrate nous fait la deſcrip-

(1) Philoſtrat. L. 1. Icon. 7. p. 775.

defcription ([1]). De pareilles nageoires paffent de nouveau par deffus les joues & le nez, & entourent auffi le menton. C'eft ainfi que fe trouvent figurés les Tritons fur diverfes urnes funéraires, dont l'une eft confervée dans le cabinet du Capitole.

B. Idée de la beauté dans les figures des Héros.

Comme les Anciens s'étoient élevés par gradation de la beauté humaine jusqu'à la beauté Divine, ce dernier dégré fut réfervé à la beauté par excellence. Dans la repréfentation de leurs Héros, c'eft à dire des hommes à qui l'Antiquité donnoit la plus haute dignité de notre nature, ils allerent jusqu'aux limites de la Divinité, mais fans paffer outre & fans confondre la différence délicate de ces deux natures. Battus, fur les médailles de Cyrene, n'a befoin que d'un regard de volupté pour figurer un Bacchus: un trait de grandeur divine en feroit un Apollon. Minos, fur les médailles de Gnoffus, fans un regard de fierté qui décele un perfonnage royal, reffembleroit à un Jupiter plein de bonté & de clémence. Les Artiftes imprimoient à leurs Héros des formes héroïques, en relevant de certaines parties par des faillies au deffus du naturel. Ils animoient les mufcles & leur donnoient une activité extraordinaire: dans les actions véhémentes ils mettoient en jeu tous les refforts de la nature. L'objet qu'ils fe propofoient par ces procédés étoit d'y introduire toute la variété poffible: qualité dans laquelle Miron a furpaffé tous fes devanciers. C'eft ce qui fe voit encore dans le prétendu Gladiateur d'Agafias d'Ephefe, ftatue confervée à la Villa Borghefe: la phyfionomie de cette figure eft faite d'après une certaine perfonne dont on a tâché d'attrapper la reffemblance, & les

(1) Ὄφρυς λασίας συναπτέσας πρὸς ἀλλήλας. Philoftr. L. 2. Icon. 15. p. 833.

les muſcles grenus des côtés y ont plus de ſaillie, de nouvement & d'élaſticité que dans la nature. On en a un exemple encore plus frappant dans les mêmes muſcles du Laocoon qui eſt une nature exaltée par l'idéal, lorsque nous comparons cette ſtatue par rapport à la même partie du corps, aux figures deïfiées ou divines, tels que l'Hercule & l'Apollon du Belvedere. Dans le Laocoon le mouvement de ces muſcles eſt porté au de-là du vrai, jusqu'au poſſible: amoncelés comme des vagues, ils correſpondent l'un à l'autre pour exprimer la plus grande contention de forces au milieu de la douleur & de la réſiſtance. Dans le Torſe, ou dans l'Hercule deïfié ces mêmes muſcles ſont d'une forme idéale de la plus haute beauté: élevés d'une maniere coulante, ils offrent un cadencement varié comme l'ondulation de la mer dans ſon calme. Dans l'Apollon, figure d'une beauté divine, les muſcles ſont de la plus grande délicateſſe: ſoufflés en ondes presqu'imperceptibles, ils ſont plus ſenſibles au tact qu'à la vue.

Conſidérée ſous ces différens points de vue, la beauté étoit toujours le principal objet des Artiſtes. La Poëſie & les Poëtes les autoriſoient, dans la configuration des jeunes Héros, à laiſſer le ſpectateur indécis de quel ſexe étoient leurs figures principales: ſtratagême qu'ils pouvoient pratiquer dans la repréſentation d'un Achille, dont les charmes du corps furent tels, qu'il reſta inconnu ſous l'habit du ſexe parmi les filles du Roi Lycomede. C'eſt ainſi que paroît ce Héros ſur un bas-relief de la Villa de Belvedere à Fraſcati, ſujet que j'ai placé à la tête de la préface de mes Monumens de l'Antiquité. Ce même ſujet eſt encore repréſenté ſur un autre bas-relief de la Villa Pamfili. Un Artiſte pouroit donner auſſi cette beauté problématique à Théſée, s'il avoit deſſein de repréſenter

ter ce Héros déguisé en fille lorsqu'il se rendit de Tré-zene à Athene. Pausanias nous apprend qu'il parut vêtu d'une longue robe qui lui descendoit jusqu'aux pieds, & qu'il fut pris pour une belle fille par les ouvriers qui tra-vailloient au temple d'Apollon & qui s'étonnoient de voir marcher seule dans la ville une jeune personne d'une beauté si accomplie ([1]).

C. Idée de la beauté telle qu'elle de-vroit être dans les figu-res des Héros.

Il faut l'avouer, cette idée de la beauté & cette con-sidération de l'âge, ont été également négligées par le Peintre ancien qui a traité un des premiers exploits de ce Héros dans un tableau conservé à Herculanum. L'Ar-tiste y a représenté Thésée d'une taille gigantesque, vain-queur du Minotaure en Créte, pendant que les jeunes garçons & les jeunes filles d'Athene lui baisent les mains & lui témoignent leur reconnoissance. Le Poussin s'est en-core plus écarté de la vérité & de la beauté du jeune âge dans un tableau, appartenant à M. Vanvitelli, Architecte du Roi de Naples. Le Peintre moderne y a représenté Thésée au moment qu'il leve la pierre sous laquelle son pere avoit caché son épée avec un de ses souliers & qu'il trouve l'une & l'autre en présence de sa mere Ethra. Ce héros n'avoit que seize ans, quand il donna cette premiere preuve de sa force & il paroît ici avec de la barbe, dans l'âge d'un homme fait, le corps privé de tous les arrondissemens de la jeunesse. Je ne dirai rien des édifices, ni d'un arc de triomphe, qui ne s'accor-dent nullement avec le siecle de Thésée.

Le jugement que M. Watelet porte des Héros & des demi Dieux des Anciens, ne paroît pas non plus être le résultat de la considération des statues antiques. Cet Ecri-vain semble vouloir établir, comme formant les carac-teres

(1) Pausan. L. 1. p. 44.

teres de leur conformation, „qu'ils ont les articulations „des membres bien nouées, ferrées, peu couvertes de „chair, la tête petite, le col nerveux, les épaules larges „& hautes, la poitrine élevée, les hanches & le ventre „petits, les cuiffes mufclées, les principaux mufcles rele„vés & détachés, les jambes feches par en bas, les pieds „minces & la plante des pieds creufe (1)."

B. Idée de la beauté des figures du Sauveur.

Les fublimes conceptions des Artiftes anciens fur la beauté des Héros, auroient dû faire naître l'idée aux Artiftes modernes, lorsqu'ils ont eu à traiter la figure du Sauveur, de la rendre reffemblante aux prophéties, qui l'annoncent comme le plus beau parmi les enfans des hommes. Mais dans la plupart de ces figures, à commencer par celles de Michel-Ange, l'idée en paroît empruntée des productions barbares du moyen âge: on ne peut rien voir de plus ignoble en phyfionomie que les airs de tête du Chrift. Que Raphaël a eu des conceptions bien plus nobles! C'eft ce que nous voyons entre autres dans un petit deffin, qui fe trouve au cabinet Royal Farnefe de Naples & qui repréfente Jéfus-Chrift porté en terre. Ici la tête du Sauveur offre la beauté d'un jeune Héros fans barbe. Annibal Carrache eft le feul, à ce que je fache, qui ait fuivi Raphaël. C'eft ce qu'on voit à trois tableaux qui repréfentent le même fujet; le premier eft a Naples au cabinet dont nous venons de parler, le fecond eft à Rome à *St. Francefco a Ripa*, & le troifieme auffi à Rome à la chapelle du palais Pamfili. Cependant fi une pareille configuration du Sauveur étoit une innovation choquante pour certaines perfonnes, à caufe de l'ufage reçu de le repréfenter avec de la barbe, je conseillerois à l'Artifte de contempler & de prendre pour modele

(1) L'Art de peindre. Refl. fur les proportions.

modele le Chriſt de Leonard de Vinci. Pour moi je n'ai rien vu de plus beau dans ce genre qu'une tête du Sauveur de la main de ce même Maître, tête admirable qui ſe trouve dans le cabinet du Prince de Lichtenſtein à Vienne: cette tête, malgré la barbe, porte l'empreinte de la plus haute beauté virile, & on peut la recommander comme le plus parfait modele.

Pour concluſion de cet article, je dirai qu'après avoir deſcendu les dégrés qui conduiſent des Dieux aux Héros, l'on peut rencontrer les mêmes dégrés qui menent des Héros jusqu'aux Dieux. Le procédé de faire d'un Héros un Dieu s'opere plus par ſuppreſſion que par adition, c'eſt à dire, il ſe fait en retranchant graduellement les angles trop équarris & trop prononcés par la nature, jusqu'à ce que la forme ſoit portée à une telle fineſſe d'exécution qu'il paroiſſe que l'eſprit ſeul y a opéré.

IV.
De la configuration des Déeſſes.

Cependant ces différentes gradations dans les formes & dans les ſtatures ne ſe trouvent pas aux figures des beautés feminines: elles ne different pour la taille que relativement à leur âge. Nous voyons dans les Déeſſes & dans les Héroïnes de l'Antiquité, que les Artiſtes ſe ſont conformés dans les unes & dans les autres à les repréſenter avec des membres également pleins & arrondis: s'ils avoient prononcé plus fortement quelques parties dans les Héroïnes, ils ſeroient ſortis du caractere qui diſtingue le ſexe. Comme le Savant trouve moins d'obſervations à faire ſur la beauté des femmes, de même auſſi l'Artiſte trouve l'étude de cette beauté moins compliquée & plus aiſée. La nature même paroît opérer avec plus de facilité dans la conformation de la femme que dans celle de l'homme, s'il eſt vrai qu'il nait moins d'enfans mâles que femelles. C'eſt ce qui a fait dire à Ariſtote que la

nature, dans ses opérations, a toujours pour but la perfection en formant l'homme; & il ajoute que lorsque ce but, qui est la conformation du sexe masculin, ne peut pas être atteint par la résistance de la matiere, elle forme le sexe féminin. Comme cette raison pouroit bien ne pas paroître concluante à bien du monde, j'en rapporterai une autre qui fera mieux sentir que la contemplation & l'imitation de la beauté naturelle des statues de femmes, exigent bien moins de peine: c'est que la plupart des Déesses & toutes les Héroïnes sont drapées, comme je le ferai voir encore ci-après dans le chapitre des Draperies. Au contraire l'inspection de la plupart des statues d'hommes nous montre que les Artistes étoient dans l'usage de les représenter nuds.

A. De la beauté des Déesses supérieures.

Il faut remarquer pourtant, que quand je parle de la ressemblance du nud dans les figures de femmes, j'entens alors la taille & que je n'exclus pas par-là le caractere de tête, imprimé particulierement à chaque Déesse ainsi qu'à chaque Héroïne, caractere qui fait connoître non seulement les Déesses supérieures, mais aussi les Déités inférieures, quand même elles seroient privées des attributs qu'on leur donne ordinairement. Les anciens Artistes ont cherché à combiner la beauté dans son plus haut dégré, avec ce caractere propre à la physionomie de chaque Divinité: non contens d'avoir donné des airs de tête analogues à ces personnes divines, ils imprimoient ces traits caractéristiques jusqu'à leurs masques de femmes.

a. De Vénus.

Parmi les Divinités, Vénus comme la Déesse de la beauté, occupe à juste titre le premier rang. Elle seule, avec les Graces & les Déités des saisons ou les Heures, a le privilege de paroître sans vêtement. Elle

se

ſe trouve auſſi repréſentée plus ſouvent que les autres Déeſſes, & cela dans différens âges. Je ferai ici une courte deſcription de la ſtatue de cette Déeſſe, conſervée à Florence.

aa. Deſcription de la Vénus de Médicis.

La Vénus de Médicis eſt ſemblable à une roſe qui paroît à la ſuite d'une belle Aurore, & qui s'épanouit au lever du ſoleil. Elle entre dans cet âge, où les vaiſſeaux commencent à s'étendre, où le ſein prend de la conſiſtance. Quand je la contemple dans ſon attitude je me repréſente cette Laïs qu'Apelle inſtruiſoit dans les myſteres de l'amour: je me figure la voir comme elle parut, lorsqu'elle ſe vit obligée la premiere fois d'ôter ſes vêtemens & de ſe préſenter nue aux yeux de l'Artiſte extaſié. —

Telle eſt auſſi l'attitude de la Vénus du Capitole, d'une meilleure conſervation que les autres figures de cette Déeſſe, puisqu'il ne lui manque que quelques doigts (1). Telle eſt encore la diſpoſition d'une autre Vénus, placée à Troas & copiée par un certain Menophantus, comme nous le voyons par l'inſcription ſuivante:

ΑΠΟΤΗϹ
ЄΝΤΡΩΑΔΙ
ΑΦΡΟΔΙΤΗϹ
ΜΗΝΟΦΑΝΤΟϹ
ЄΠΟΙЄΙ

Mais ces deux figures ſont repréſentées dans un âge plus mûr, & dans une ſtature plus grande que la Vénus

(1) Muſ. Capit. T. 3. tav 19.

nus de Médicis. La Thétis à moitié drapée de la Villa Albani, nous offre une taille virginale, à peu près comme celle de la Vénus en question: elle paroît ici à cet âge où elle épousa Pelée. Dans le tome suivant l'on trouvera la description de cette figure.

bb. De la Vénus céleste.

La Vénus céleste, c'est à dire celle qui naquit de Jupiter & d'Harmonie, & qui est différente de l'autre Vénus, fille de Dioné, étoit caractérisée par un diadême élevé sur la tête dans le goût de celui que porte Junon. La Vénus victorieuse, *Victrix*, porte un diadême semblable; la plus belle statue de cette Déesse, qui est sans bras & qui pose le pied gauche sur un casque, a été découverte dans les fouilles du théâtre de l'ancienne Capoue. Cette figure décore aujourd'hui le palais Royal de Caserte. Sur quelques bas-reliefs qui représentent l'enlevement de Proserpine, on voit une Vénus drapée qui est coiffée d'un pareil diadême; c'est ce qu'on remarque le plus particulierement sur deux sarcophages du palas Barberini, où cette Déesse, accompagnée de Pallas, de Diane & de Proserpine, s'amuse à cueiller des fleurs dans les prairies d'Enna en Sicile. Les autres Déesses ne portent point cette parure de tête, si j'en excepte Thétis, sur la tête de laquelle on voit s'élever ce diadême dans le tableau d'un beau vase de terre cuite de la bibliothéque du Vatican, que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité (1).

cc. Du regard de Vénus.

Mais l'une & l'autre Vénus ont des yeux pleins de douceur, avec un regard languissant & amoureux que les Grecs nomment UGRON, comme je le ferai voir ci-après

(1) Monument. Ant. ined. No. 131.

après dans mes remarques ſur la beauté des yeux. Ce regard toutefois eſt bien éloigné des traits laſcifs, par lesquels certains Sculpteurs modernes ont prétendu caractériſer leurs Vénus: car dans l'Antiquité l'Amour a été regardé par les Artiſtes, ainſi que par les Philoſophes ſenſés, comme le collegue de la ſageſſe, TA SOPHIA PAREDROUS ERÔTAS (1).

Si j'ai dit plus haut que parmi les Déeſſes Vénus ſeule, avec les Graces & les Heures, avoit le privilege de paroître nue, je n'ai pas prétendu dire que cette Déeſſe fut conſtamment repréſentée ſans vêtement: la Vénus de Gnide de la main de Praxitele nous apprend le contraire (2). On connoit encore de cette Déeſſe une belle ſtatue drapée, qui ſe voyoit jadis au palais Spada & qui a paſſé depuis en Angleterre. C'eſt ainſi qu'elle eſt encore repréſentée travaillée de relief ſur deux beaux candelabres (3) qui ſe trouvoient autrefois dans le palais Barberini & qui appartiennent aujourd'hui au Sculpteur Cavaceppi.

dd. De Vénus drapée.

Junon, indépendamment de ſon diadême élevé en crête, eſt reconnoiſſable à ſes grands yeux & à ſa bouche impérieuſe, traits qui caractériſent ſi bien cette Déeſſe, qu'on l'a reconnue à un ſimple profil qui étoit reſté d'une tête de femme, débris d'un bas-relief du cabinet de Strozzi. La plus belle tête de cette Déeſſe, de grandeur coloſſale, ſe trouve à la Villa Ludoviſi; on y voit en même tems une tête plus petite de Junon, qui mérite d'occuper le ſecond rang. Mais la

b. De Junon.

(1) Eurip. Med. v. 843. (2) Plin. L. 36. c. 5. §. 5.
(3) Monum. Ant. ined. No. 30.

la plus belle ſtatue que nous ayons de cette Divinité eſt celle du palais Barberini.

c. De Pallas.

Pallas & Diane, toutes deux armées de traits redoutables & leur blonde chevelure nouée par deſſus la tête, ſont toujours d'un maintien grave. Et Pallas, ſelon l'idée que nous en donne Stace (¹), eſt ſurtout l'image de la pudeur virginale. Exempte de toutes les foibleſſes de ſon ſexe, elle a vaincu l'Amour. Les yeux de Pallas ſemblent expliquer la dénomination que les Grecs ainſi que les Romains donnent à la prunelle de l'œil: ceux-ci l'appelloit *Pupillas*, jeune fille, & ceux-là KERAI, qui a la même ſignification (²). Cette Déeſſe a les yeux moins ceintrés & moins ouverts que Junon: elle ne porte point la tête haute, & ſes yeux ſont baiſſés, comme une perſonne enſevélie dans une douce méditation. Le contraire de cette attitude paroît dans les têtes de Roma qui, en qualité de Dominatrice de tant d'empires, annonce dans ſon maintien une confiance royale, tandis qu'elle eſt coiffée d'un casque, ainſi que Pallas. Je remarquerai ici, que la configuration de Pallas ſur les médailles Grecques en argent de la ville de Velia en Lucanie, où elle porte des aîles aux deux côtés de ſon casque, nous offre exactement le contraire de ce que j'ai dit des ſtatues & des buſtes de cette Déeſſe: car ſur ces monumens elle a de grands yeux, & elle porte ſes regards en avant ou en haut. Ses cheveux, attachés ordinairement fort bas derriere la tête, deſcendent par étage en longues bou-

(1) Pallas & aſperior Phœbi Soror, utraque telis,
Utraque torva genis, flavoque in vertice nodo.
Stat. Theb. L. 2. v. 237.

(2) V. Not. ad Longin. c. 4. p. 32.

boucles par dessous le ruban qui les noue. C'est de cette coiffure particuliere que Pallas paroît avoir reçu le surnom peu connu de PARAPEPLEGMENA. Pollux explique ce mot par ANAPEPLEGMENA, ce qui ne rend pas l'idée plus claire. Vraisemblablement cette épithete fait allusion à ces sortes de cheveux, dont la maniere de les nouer expliqueroit l'Ecrivain en question. Comme cette Déesse a coutume de porter ses cheveux plus longs que les autres Divinités, il se peut qu'on ait pris occasion de-là de jurer par ses cheveux. Il n'est pas ordinaire de voir Pallas, la main droite posée sur sa tête surmontée d'un casque, assise à côté de Jupiter sur le faîte du temple de ce Dieu. Elle est ainsi figurée sur un bas-relief du Capitole, représentant un sacrifice de Marc-Aurele. On la voit encore de même sur un médaillon d'Adrien dans la bibliothéque du Vatican [1].

d. De Diane.

Diane a plus que toutes les autres Déesses supérieures la forme & l'air d'une vierge. Douée de tous les attraits de son sexe, elle paroît ignorer qu'elle est belle. Mais ses regards ne sont point baissés comme ceux de Pallas. Ses yeux pleins d'allégresse sont dirigés sur l'objet de ses plaisirs, la chasse. Cette Déesse, étant le plus souvent représentée en pleine course, porte ses regards droit en avant &, sans les arrêter sur les objets contigus, les promene au loin devant elle. Ses cheveux sont relevés de tous côtés sur la tête, & forment par derriere sur le cou un nœud, à la maniere des vierges; mais son front n'est pas ceint du diadême; & sa tête ne porte aucun de ces ornemens qu'on lui

(1) Venut. num. Alb. Vetic. T. 1. Tab. 2.

lui a donné dans les tems modernes. Sa taille eſt plus légere & plus ſvelte que celles d'une Junon & d'une Pallas. Une Diane mutilée ſeroit auſſi aiſée à reconnoître parmi les autres Déeſſes, qu'il eſt facile, dans Homere, de la diſtinguer des belles Oréades ſes compagnes La plupart du tems Diane ne porte qu'un vêtement relevé, qui ne lui va que jusqu'aux genoux; mais elle eſt auſſi repréſentée avec une longue draperie, & elle eſt la ſeule Déeſſe qu'on trouve quelquefois avec le ſein droit découvert.

e. De Cérès.

Qnant à Cérès on ne la trouve repréſentée nulle part avec plus de beauté que ſur une médaille de la ville de Métaponte, dans la Grande-Grece, médaille qui ſe trouve à Naples dans le cabinet du Duc de Caraffa Noïa, & qui porte au revers, comme à l'ordinaire, un épi dont la feuille eſt ſurmontée d'une ſouris. Ici on la voit, comme à d'autres ſimulacres de cette Déeſſe ſur les médailles, ayant ſon voile ou ſa draperie jeté ſur le derriere de ſon vêtement; outre les épis & leurs feuilles, elle a la tête ceinte d'un diadême élevé, dans le goût de celui de Junon, & elle a les cheveux de devant, qui ſe relevent par deſſus le front avec un agréable deſordre: de ſorte qu'il eſt probable qu'on a voulu indiquer par-là ſon affliction ſur l'enlevement de Proſerpine ſa fille.

f. De Proſerpine.

Les Villes de la Grande-Grece & de la Sicile ont cherché à donner la plus haute beauté à leurs médailles, & à imprimer cette beauté ſurtout aux têtes de Cérès & à celles de ſa fille. Auſſi ſera-t-il difficile de trouver de plus belles médailles pour le coin, que quelques médailles de Syracuſe, qui portent à l'endroit la tête de Proſerpine, & au revers un vainqueur monté

ſur

ſur un quadrige. Cette même piece rapportée, dans le Recueil de Médailles du cabinet de Pellerin ([1]), auroit méritée d'être mieux gravée. Proſerpine y eſt couronnée de longues feuilles pointues, ſemblables à celles qui ceignent la tête de Cérès ſa mere; delà je crois que ce ſont des feuilles de bled & non pas de jonc, contre l'opinion de quelques Antiquaires, qui ont prétendu trouver dans cette tête l'image de la Nymphe Aréthuſe.

Parmi toutes les images des Déeſſes les plus rares ſont celles d'Hébé. Deux ouvrages travaillés de relief nous offrent la partie ſupérieure de ſa figure; ſur l'un, qui repréſente la Réconciliation d'Hercule dans la Villa Albani, on voit le nom à côté de la figure; ſur l'autre, qui eſt un grand baſſin de marbre dans la même Villa, ſe trouve une figure parfaitement ſemblable à la précédente. Ce baſſin paroitra dans le troiſieme volume de mes Monumens de l'Antiquité. Mais ces ſimulacres ne nous fourniſſent aucune idée particuliere d'Hébé, parce qu'on la voit ſans aucun attribut. La Villa Borgheſe conſerve un troiſieme bas-relief, où Hébé paroît proſternée, au moment qu'on lui ôte ſon emploi pour le donner à Ganymede ([2]), & quoiqu'elle ſoit repréſentée ſans aucun attribut on la reconnoît facilement par le ſujet traité ſur le marbre. Mais ici Hébé ſe diſtingue des autres Déeſſes par la forme de ſon vêtement qui eſt relevé à la maniere des jeunes victimaires, nommés *Camilles*, & des jeunes garçons qui ſervoient à table.

g. D' Hébé.

Parmi

(1) Recueil de Méd. du cab. de Peller. T. 3. p. 111.

(2) Monum. Ant. ined. N. 16.

B. De la beauté des Déesses inférieures.

Parmi les Déesses subalternes, je m'arrêterai particulierement aux Graces, aux Heures, aux Nymphes, aux Parques, aux Furies & aux Gorgones.

a. Des Graces.

Dans les tems les plus reculés, les Graces, ainsi que Vénus dont elles sont les Nymphes & les compagnes, étoient représentées entierement vêtues. Mais il ne s'est conservé à ce que je crois qu'un seul monument où elles paroissent ainsi figurées, c'est l'autel triangulaire de la Villa Borghese, ouvrage Etrusque dont nous avons souvent parlé. A l'égard des Graces nues, celles du palais Ruspoli, dont les figures ont la moitié des proportions naturelles, sont les plus grandes, les plus belles & les mieux conservées; & comme les têtes en sont originales, tandis que celles de la Villa Borghese sont modernes & laides, elles peuvent servir à fixer notre jugement. Ces têtes sont sans aucun ornement, & les cheveux sont attachés autour de la tête avec une bande étroite; mais à deux de ces figures ils sont ramassés en nœud sur le chignon du cou. La phisionomie de ces Déités n'exprime ni gaieté ni gravité: elle annonce cette douce satisfaction, propre à l'innocence de cet âge.

b. Des Heures.

Les Heures, filles de Thémis & de Jupiter, sont les compagnes des Graces, c'est à dire elles sont les Déesses des saisons & des beautés. Quelques Poëtes leur donnent le Soleil pour pere. Dans la plus haute antiquité de l'Art, les Heures n'étoient représentées que par deux figures; ensuite elles étoient au nombre de trois, parce que l'année fut divisée en trois saisons, le printems, l'automne & l'hiver. Leur nom fut Eunomie, Dicée & Irene. Les Poëtes, ainsi que les Artistes les représentent communément dansantes, & sur la

plupart

plupart des monumens elles paroiſſent du même âge. Leur vêtement eſt ordinairement court, comme celui des Danſeuſes, & ne deſcend que jusqu'aux genoux; leur tête eſt couronnée de feuilles de palmier qui ſe redreſſent. C'eſt ainſi qu'on les trouve coiffées ſur une baſe triangulaire de la Villa Albani, morceau rapporté dans mes Monumens de l'Antiquité (1). Par la ſuite des tems, lorsqu'on fixa quatre ſaiſons, l'Art introduiſit à ſon tour quatre Heures, ainſi qu'on peut le voir ſur une urne funéraire de la même Villa. Ici les Heures ſont repréſentées dans différens âges & avec de longues draperies, mais ſans être couronnées de feuilles de palmier; l'Heure du printems y eſt caractériſée par les traits naïfs d'une jeune fille qui offre cette taille de jeuneſſe qu'une épigramme de l'Anthologie appelle la taille de l'Heure du printems (2). Les trois ſœurs de cette Heure augmentent en âge par gradation. Si le fameux bas-relief de la Villa Borgheſe, nous offre un plus grand nombre de figures danſantes, c'eſt qu'on y voit les Heures accompagnées des Graces.

A l'égard des Nymphes on peut dire que chaque Divinité ſupérieure de l'un & l'autre ſexe, avoit ſes Nymphes, au rang deſquelles il faut auſſi mettre les Muſes, comme les Nymphes d'Apollon. Les plus connues ſont en premier lieu les Nymphes de Diane, ou les Oréades, les Nymphes des arbres, ou les Hamadryades, & en ſecond lieu les Nymphes de la mer, ou les Néréides, avec les Sirenes.

c. Des Nymphes.

Pour ce qui concerne les Muſes, on les voit repréſentées ſur différens monumens avec bien plus de va-

d. Des Muſes.

L 2 riété

(1) Monum. Ant. ined. N. 47. (2) Anthol. L. 7. p. 474. l. 10.

riété dans le maintien, ainſi que dans la poſition & dans l'action, que les autres Nymphes. Melpomene, la Muſe tragique, ſe diſtingue de Thalie, la Muſe comique, indépendamment des attributs qui la caractériſent; & Thalie, ſans déſigner nommément les autres Muſes, ſe diſtingue d'Erato & de Terpſichore, qui préſident à la danſe. Le caractere & le maintien de ces deux dernieres Muſes auroient dû donner d'autres idées à ceux qui ont fait une Déeſſe des fleurs de la fameuſe ſtatue qui eſt dans la cour du palais Farneſe, & qui releve de la main droite ſon vêtement de deſſous à la maniere des jeunes Danſeuſes. Induits en erreur par l'addition moderne d'une guirlande de fleurs qu'elle tient dans ſa main gauche, ils en ont fait une Flore, & elle n'eſt connue que ſous ce nom. Sans autre examen, cette dénomination a ſervi enſuite à faire donner le nom de Flore à toutes les figures de femme, dont la tête eſt couronnée de fleurs. Je ſais bien que les Romains avoient une Déeſſe Flore; mais cette Divinité étoit inconnue aux Grecs de qui nous admirons l'Art dans ces ſortes de ſtatues. Or comme il ſe trouve pluſieurs Muſes, beaucoup plus grandes que le naturel, parmi lesquelles l'une qui a été métamorphoſée en Uranie, ſe voit auſſi au palais Farneſe, je ſuis aſſûré que cette prétendue Flore repréſente ou Erato ou Terpſichore. Pour ce qui regarde la Flore du Capitole, dont la tête eſt couronnée de fleurs, je ne lui trouve pas le caractere d'une beauté idéale; je penſe donc que cette figure déſigne l'image d'une belle perſonne, qui nous offre par cette couronne une des Déeſſes des ſaiſons; ſans doute celle du printems. Dans la deſcription des ſtatues du cabinet du Capitole, on n'auroit pas dû dire, au ſujet de cette figure, qu'elle tient

tient un bouquet à la main, attendu que la main & le bouquet ſont des additions modernes.

Les Parques, que Catulle nous a repréſentées ſous la figure de trois femmes accablées de vieilleſſe, les membres tremblans, le viſage ridé, le dos courbé & le regard ſévere, ſont le contraire de cette deſcription ſur plus d'un monument. Communément on trouve les Parques aſſiſtant à la mort de Méléagre. Ce ſont de belles vierges avec des aîles, & auſſi ſans aîles ſur la tête; on les diſtingue par les attributs qu'on leur donne. L'une eſt toujours dans l'action d'écrire ſur un rouleau. Quelquefois les Parques ne ſe trouvent qu'au nombre de deux, & c'eſt ainſi qu'on les voyoit figurées par deux ſtatues, placées dans le périſtile du temple d'Apollon à Delphe [1].

e. Des Parques.

Il n'eſt pas jusqu'aux Furies qui ne ſoient repréſentées comme de belles vierges, tantôt ſans ſerpens, tantôt avec des ſerpens autour de la tête, & Sophocle les appelle, AEI PARTHENOUS, toujours vierges. Sur un vaſe de terre cuite, conſervé au cabinet de Porcinari à Naples & rapporté dans le ſecond volume des Vaſes d'Hamilton, on les voit peintes les bras nuds armés de ſerpens & de torches ardentes, occupées à la pourſuite d'Oreſte. Ces Divinités vengereſſes paroiſſent avec la même jeuneſſe & la même beauté ſur différens bas-reliefs romains qui retracent cette avanture d'Oreſte.

f. Des Furies.

Il eſt vrai que les Gorgones, ces Déeſſes ſubalternes que je cite les dernieres, ne ſont figurées ſur aucun monu-

g. Des Gorgones.

(1) Pauſan. L. 10. p. 858. l. 25.

monument antique, si j'en excepte les têtes de Méduse. Leur forme n'auroit guere de ressemblance avec la description des anciens Poëtes, qui leur donnent d'énormes dents comme les défenses des sangliers: car Méduse, une de ces trois sœurs, fut pour les Artistes l'image de la plus haute beauté, & c'est aussi sous cet aspect que la Fable nous la représente. Méduse étoit, selon quelques mémoires cités par Pausanias (1), la fille de Phorcus, Roi des contrées maritimes de la Lybie; après la mort de son pere, elle prit les rênes du gouvernement & mena elle même ses Lybiens à la guerre. Mais elle perdit la vie dans son expédition contre Persée; ce Héros qui ne put s'empêcher d'admirer sa beauté malgré la pâleur de la mort, lui coupa la tête après l'avoir tué dans le combat pour la présenter aux Grecs. Une statue restaurée de Persée, conservée au palais Lanti, porte dans sa main la plus belle tête de Méduse. A l'égard de ces mêmes têtes en pierres gravées, une des plus belles, est d'abord un camée du cabinet Farnese à Naples, & puis une autre tête semblable gravée sur une cornaline, dans le cabinet Strozzi. Ces pierres sont toutes deux d'une plus haute beauté, que la célèbre Méduse du même cabinet, marquée du nom Solon. Cette fameuse tête, gravée sur une calcédoine, fut trouvée dans une vigne sur le mont Celius, près de l'église de St. Pierre & de St. Paul, par un Vigneron qui vendit cette pierre sur la place de Montanara, près du théatre de Marcellus, à un de ces Trafiqueurs qu'on nomme *Anticagliari*. Celui-ci, qui apparemment ne s'y entendoit guere, voulut en faire une empreinte en cire; comme c'étoit en hiver, & que la

(1) Pausan. L. 2. p. 159.

la cire n'étoit pas assez molle la pierre se fendit en deux, & cet homme n'en tira que deux sequins. Sabbatini, Antiquaire assez connu, l'acheta trois sequins. Ce dernier la fit monter en or & la vendit cinq sequins, au Cardinal Aléxandre Albani, qui n'avoit pas encore embrassé l'état ecclésiastique. Dans la suite le Cardinal céda cette pierre au même Sabbatini pour d'autres Antiques, mais il la lui passa à raison de cinquante scudis.

C. De la beauté des Amazones.

A ces Déesses subalternes j'associe, comme des figures idéales, les Héroïnes ou les Amazones, qui sont toutes de la même conformation, soit pour le tout soit pour les parties: les airs de tête de toutes ces femmes guerrieres paroissent être moulés sur le même modele. Elles montrent une physionomie grave, mêlée d'affliction ou de douleur; car toutes leur statues nous offrent une blessure au sein, & celles sans doute dont il ne s'est conservé que la tête ont été figurées de même. Les sourcils sont indiqués d'une maniere tranchante; & comme ce procédé étoit singulierement usité dans l'ancien style de l'Art, ainsi que je le montrerai au sixieme Chapitre, on pouroit conjecturer que l'Amazone d'Etésilas, statue qui remporta le prix sur celles de Polyclete & de Phidias, a servi de modele aux Artistes qui sont venus après. Ceux qui ont fait restaurer deux Amazones de grandeur naturelle dans le cabinet du Capitole, n'ont fait nulle attention à ces marques distinctives: aucune des têtes, ni l'antique, ni la moderne, ne cadre avec la statue. La seule physionomie d'une Amazone auroit pu mieux instruire un Ecrivain qui n'ose décider, si une tête couronnée de laurier sur une médaille de Myrina, ville de l'Asie mineure, & fondée par les Amazones, représente ou un Apollon ou une de ces Héroïnes

nes (1). Je ne répéterai pas ici ce que j'ai déja dit en plus d'un endroit (2), ſavoir qu'on ne voit aucune Amazone privée de la mamelle gauche.

D. De la beauté des Masques de femmes.

A l'occaſion des beautés idéales du ſexe, je ne puis m'empêcher de dire un mot des masques de femmes. Il s'en trouve d'une forme de la plus haute beauté, & cela ſur des ouvrages d'une exécution aſſez médiocre, tel que celui qui repréſente une marche de Bacchus dans le palais Albani: ce monument offre deux masques de femmes que je ne puis me laſſer de contempler. J'ai été bien aiſe de rapporter ce fait pour faire revenir de leur erreur ceux qui ſe ſont repréſentés ſous des formes hideuſes tous les masques des Anciens.

Concluſion de l'examen général de la beauté des formes.

Je terminerai cette diſcuſſion générale ſur la beauté des formes, par la conſidération ſur la beauté des masques, dont la dénomination ſemble nous donner l'idée de quelque choſe de ſimulé. Je procède ainſi, afin de mieux faire ſentir la concluſion que je tire des notions univerſelles du beau chez les Anciens, & je paſſe des choſes qui paroiſſent le moins digne de notre conſidération aux objets les plus ſublimes de l'Art. Cette concluſion ſera d'autant plus recevable, que l'ouvrage ſur lequel ſe trouvent ces masques a été enlevé d'un ſarcophage, le moins eſtimé des monumens antiques. Auſſi parmi toutes les obſervations renfermées dans cette Hiſtoire il n'y en a pas une qui puiſſe être d'une application plus générale que celle-ci, parce qu'elle peut être examinée & vérifiée, quelque éloigné que l'on ſoit des tréſors de l'Antiquité. Il n'en eſt pas de même des

(1) Petit, des Amazon. p. 259. (2) Monum. Ant. ined. Vol. 2. p. 184.

des recherches, concernant l'expreſſion, l'action, la draperie & ſpécialement le ſtyle; elles veulent toutes être faites d'après l'inſpection même des monumens antiques. Tout le monde peut ſe former une idée des hautes conceptions qui caractériſent les têtes des Divinités, ſoit par les médailles & les pierres gravées, ſoit par leurs empreintes & les gravures en cuivre, & ces productions de l'Art ſe trouvent dans tous les pays, même dans ceux qui n'ont jamais vu d'ouvrages d'un ciſeau Grec. Un Jupiter ſur les médailles de Philippe Roi de Macédoine, ſur celles des premiers Ptolémées & de Pyrrhus, n'eſt pas au deſſous de la majeſté de ſes figures en marbre. La tête de Cérès ſur les médailles d'argent de la ville de Métaponte dans la Grande-Grece, & la tête de Proſerpine ſur une couple de médailles d'argent de la ville de Syracuſe, ſurpaſſent toute imagination: j'en pourai dire autant d'une infinité de médailles & de pierres gravées qui décelent la plus haute beauté. Auſſi ne pouvoit-on rien produire de bas ni de mesquin dans les types des Divinités, parce que leur configuration étoit tellement déterminée & reçue parmi les anciens Artiſtes Grecs, que l'on diroit qu'elle avoit été preſcrite par une loi poſitive. Un Jupiter ſur les médailles de l'Ionie, ou frappé par les Grecs Doriens, eſt parfaitement ſemblable à un Jupiter ſur des médailles Siciliennes; les têtes d'Apollon, de Mercure, de Bacchus, d'un *Liber Pater*, les têtes d'un Hercule de tout âge, ſont conçues dans les mêmes principes, tant ſur les médailles & les pierres gravées, que ſur les ſtatues & les bas-reliefs. Les loix de l'Art exigeoient des Artiſtes les plus belles figures des Dieux, exécutées par les plus grands Maîtres de l'Antiquité qui, comme on le croyoit, les avoient conçues par une inſpiration particuliere. C'eſt ainſi que Parrhaſius ſe vantoit qu'Hercule lui

avoit apparu, & qu'il l'avoit peint ſous la forme qu'il s'étoit offert à lui. C'eſt dans cette vue ſans doute que Quintilien dit que la ſtatue de Jupiter de la main de Phidias n'avoit pas peu contribué à faire redoubler de zele & à augmenter la vénération pour le Dieu même (1). Cependant la plus haute beauté, comme Ciceron fait dire à Cotta (2), ne peut pas être donnée aux Dieux dans le même dégré; de même que le plus grand Peintre ne peut pas donner la plus haute expreſſion à toutes les figures de ſon tableau. Cette demande ſeroit auſſi peu raiſonnable que ſeroit celle d'exiger d'un Poëte tragique qu'il ne mit ſur la ſcene que des Héros.

(1) *Cujus pulcritudo adjeciſſe aliquid etiam receptae religione videtur.* V. Quint. Inſt. L. 12. c. 10. p. 894.
(2) De nat. Deor. T. 1. c. 29.



CHA-



CHAPITRE III.

De l'Expression & des Proportions.

Introduction.

Indépendamment de la connoissance du beau, l'Artiste ne doit pas moins chercher à acquérir celle de l'expression & de l'action. Demosthene, en parlant d'un Orateur, dit que l'action étoit la premiere, la seconde & la troisieme partie de l'éloquence: car une figure peut paroître belle par l'action, mais elle ne passera jamais pour belle, si elle est défectueuse dans cette partie. Ainsi, en enseignant la doctrine des belles formes, il est essentiel d'y joindre l'observation de la décence dans les gestes & dans les attitudes, parce que c'est en cela que consiste une partie des Graces. C'est pour cette raison que les Graces sont représentées comme les compagnes de Vénus. Sacrifier aux Graces, s'appelle par conséquent chez les

Artiſtes, être attentifs aux attitudes & aux actions de leurs figures.

I. De l'expreſſion & de l'action des figures.

L'expreſſion de l'Art, qui eſt une imitation de l'état actif & paſſif de notre ame & de notre corps, de nos paſſions & de nos mouvemens, renferme dans le ſens le plus étendu l'action & la diſpoſition du corps. Mais dans le ſens le plus ſtrict la ſignification de ce mot paroît ſe reſtreindre à ces caracteres, formés par les airs de tête & par les traits de la phyſionomie; l'action qui produit l'expreſſion, ſe rapporte plus à ce qui s'opere par la diſpoſition & le mouvement du corps & des membres. On peut appliquer à l'un & à l'autre ſens de ce terme, ce qu'Ariſtote à trouvé à reprendre aux tableaux de Zeuxis, ſavoir qu'ils étoient ſans ÎTHOS, ſans expreſſion, jugement ſur lequel je m'expliquerai dans le troiſieme volume.

A. Maxime des Artiſtes touchant l'expreſſion.

Quoiqu'il en ſoit l'expreſſion change les traits du viſage & la diſpoſition du corps; elle altere par conſéquent les formes qui conſtituent la beauté. Or plus ce changement eſt grand, plus il eſt préjudiciable à la beauté.

a. Du ſilence & du calme.

D'après cette conſidération, le ſilence ou le calme étoit une des maximes qu'on avoit coutume d'obſerver par rapport à l'expreſſion; parce que, ſelon l'opinion de Platon, cet état de l'ame étoit enviſagé comme l'état mitoyen entre le plaiſir & la peine (1). C'eſt pour cet effet que le calme eſt l'état le plus convenable à la beauté, comme il l'eſt à la mer: l'expérience montre que les plus beaux hommes ont ordinairement des manieres douces & engageantes. C'eſt pourquoi on exige cette diſpoſition, & dans l'ouvrage & dans l'ouvrier: l'idée de la haute

(1) Plat. Rep. L. 8. p. 459. l. 8.

haute beauté ne peut naître qu'au sein de la méditation, lorsque l'ame repliée sur elle même écarte toutes les images individuelles. De plus le calme dans l'homme est cet état qui le rend capable d'examiner & de connoître la nature & la propriété des choses: c'est ainsi qu'on ne découvre le fond des fleuves & de la mer que quand l'eau en est tranquille & inagitée. Il résulte de cette observation que ce n'est que dans le calme que l'Artiste poura rendre l'essence même de l'Art.

b. L'expression du calme, combinée avec celle des passions.

Cependant cet état de calme & de tranquillité ne pouvant pas avoir lieu lorsque les figures sont en action, & les figures divines ne pouvant être représentées que sous des figures humaines, il n'étoit guere possible de leur imprimer constamment ce caractere de la haute beauté. L'expression fut pour ainsi dire calculée & donnée par poids & mesure à la beauté; car dans l'Art ancien la beauté étoit la juste balance de l'expression. Par conséquent la beauté, qui étoit le principal objet des Artistes, prédominoit dans leurs compositions, comme le clavecin, qui dirige tous les instrumens quoiqu'il semble en être couvert, prédomine dans un concert de musique. De même que nous donnons le nom de vin à toute liqueur mêlée avec de l'eau, de même aussi nous pouvons qualifier de belle toute forme heureuse, quand même l'expression contrebalanceroit la beauté. La grande doctrine d'Empédocle sur l'amitié & l'inimitié des élémens, dont la discorde & l'harmonie opérent l'état actuel des choses de ce monde, semble se rapporter à cette maxime de l'Art: sans l'expression, la beauté seroit insignifiante, & sans la beauté l'expression seroit desagréable. C'est de l'action & de la réaction de ces deux qualités, c'est de l'amitié & de l'union de deux propriétés discordantes que nait le beau touchant, le beau intéressant.

c. De la décence en général.

Le calme peut être considéré en même tems comme une suite de cette modestie, que les Grecs cherchoient à observer dans leur maintien & dans leurs actions; ils alloient plus loin encore, ils croyoient qu'une marche précipitée devoit choquer les idées de la bienséance & annoncer une sorte de rusticité dans les manieres. C'est une pareille marche que Démosthene reproche à Nicobulus: il renferme dans la même idée, parler avec insolence & marcher avec vitesse (1). En conséquence de cette façon de penser les Anciens regardoient un mouvement posé du corps comme une qualité qui caractérisoit les ames généreuses (2). Je n'ai pas besoin de remarquer que toute figure dont la posture annonce une contrainte servile, differe de ce maintien vraiment modeste: c'est avec ces gestes forcés que l'Art a figuré quelques statues de Rois captifs, qui sont représentés les mains croisées. Plutarque nous apprend que Tigrane Roi d'Armenie, se faisoit servir par quatre Rois ses vassaux, EPÎLLAGMENAIS TAIS CHERSIN, ce qui marquoit le dernier assujettissement, OPER EDOKEI MALISTA TÔN SCHÎMATÔN, &c. (3).

d. De la décence dans les figures des Danseuses.

Les anciens Artistes ont observé cet air de décence, jusque dans leur figures dansantes, à l'exception des Bacchantes. Il y en a qui sont d'opinion, que dans les premiers tems de l'Art des Artistes mesuroient & régloient l'action de leurs figures sur les anciennes danses, & que dans les tems subséquens de la Grece, les Danseuses à leur tour, pour ne pas franchir les bornes de la bienséance, prenoient pour modele les figures des Statuai-

(1) Demosth. adv. Pantanet. p. 70. l. 15. Conf. Casaub. Theophr. Char. c. 5. p. 54.

(2) Aristot. Eth. ad Nicom. L. 4. c. 3. p. 68.

(3) Plutarch. Lucull. p. 923.

Statuaires (1). Cette aſſertion ſe trouve atteſtée par pluſieurs ſtatues de femmes légérement drapées; la plupart ſans ceinture & ſans aucun attribut, ſont repréſentées exécutant une danſe très-décente (2); de ſorte que celles mêmes qui manquent de bras, indiquent par leur attitudes, que d'une main elles ſoulevoient doucement la draperie par deſſus leurs épaules, & que de l'autre elles la ſoutenoient du côté des hanches. Dans ces ſortes de compoſitions il faut que l'action rende les figures expreſſives & ſignificatives; & comme pluſieurs de ces ſtatues ont une tête idéale, elles peuvent repréſenter une des deux Muſes qui préſident particulierement à la danſe, Erato & Terpſichore (3). Il ſe trouve de ces ſortes de ſtatues dans les Villas Médicis, Albani & ailleurs. Deux figures ſemblables de grandeur naturelle dans la Villa Ludoviſi & pluſieurs ſtatues d'Herculanum, n'ont pas des têtes idéales; mais une autre, placée au deſſus de l'entrée du palais Caraffa Colobrano à Naples, a une tête couronnée de fleurs d'une beauté ſublime. Ces ſtatues ont pu en effet être érigées à de belles Danſeuſes, puiſque nous ſavons par pluſieurs épigrammes de l'Anthologie (4) que les Grecs accordoient de pareils honneurs à ces ſortes de perſonnes. Une marque certaine que ces figures ne ſauroient repréſenter les deux Muſes en queſtion c'eſt qu'elles ont une mamelle nue, & qu'une pareille nudité ſeroit contre la décence de ces chaſtes Déeſſes.

B. De l'expreſſion dans les figures divi-

L'idée ſuprême de ces principes ſurtout du calme & du repos, ſe trouve rendue dans les figures des Divinités, de ſorte que les images du pere des Dieux, & même

(1) Athen. Deipn. L. 14. p. 629. B.

(2) Molli diducunt candida geſtu brachia. Propert. L. 2. El. 18. v. 5.

(3) Schol. Apollon. Argon. L. 3. v. 1. in Heſiod. Eſγ. α. p. 7. A.

(4) Anthol. L. 4. c. 35. p. 362. ſeq.

nes, relativement au calme & au repos.

même celles des Divinités subalternes, sont sans altération & sans ressentiment. C'est ainsi que le Chantre d'Achille nous a peint son Jupiter, ébranlant l'Olympe par le mouvement de ses sourcils & par l'agitation de ses cheveux. Ce regard serein & calme a été donné non seulement aux figures des Intelligences supérieures, mais encore aux Dieux subalternes de la mer. Sur cet objet cependant il faut moins consulter les Poëtes que les Artistes: ceux-là, pour caractériser les Tritons, se sont servis d'épithetes qui nous donneroient une idée toute différente de ces Dieux marins, tandis que ceux-ci nous les ont représentés comme une image du calme de la mer, quand elle ressemble à l'azur verdâtre du ciel. C'est ce que nous pouvons voir & admirer à deux têtes de Tritons de forme colossale de la Villa Albani, & dont j'ai déja fait mention.

a. De Jupiter.

Cependant Jupiter même n'est pas représenté dans tous ses simulacres avec cet air de sérénité qui le caractérise ordinairement. Un bas-relief, appartenant au Marquis Rondinini, nous l'offre assis sur un fauteuil avec un regard sombre; Vulcain, placé derriere lui & armé d'un maillet avec lequel il vient de le frapper sur la tête, est dans l'attente de voir sortir Pallas de son cerveau. Jupiter, étourdi par le coup qu'il vient de recevoir, est comme dans les douleurs de l'enfantement. Ce Dieu par la naissance de Pallas, veut produire au jour toute la sagesse sensible & intellectuelle. J'ai fait graver ce morceau sur le titre du second tome de mes Monumens de l'Antiquité.

b. D'Apollon.

L'Apollon du Vatican nous offre ce Dieu dans un mouvement d'indignation contre le serpent Python, qu'il tua à coups de fleches, & dans un sentiment de mépris sur une victoire si au dessous d'une Divinité. Le savant

vant Artiste qui se proposoit de figurer le plus beau des Dieux, plaça la colere dans le nez qui en est le siege, selon les anciens Poëtes, & le dédain sur les lèvres. Il a exprimé la colere par le gonflement des narines, & le dédain par l'élévation de la lèvre inférieure, ce qui cause le même mouvement sur le menton.

C.
De l'expression de la bienséance.

La position & l'action du corps, étant analogues à l'affection & à l'expression du visage, il étoit de la sagesse des anciens Artistes de rendre ces qualités conformes à la dignité des Dieux dans leurs figures, & c'est ce que nous appellerons la bienséance. On ne trouve aucune Divinité de l'âge fait qui ait les jambes croisées. Une pareille position auroit été jugée également indécente chez un Orateur (1). Les Pythagoriciens regardoient même comme peu décente l'action de croiser la jambe droite sur la gauche, quand on étoit assis (2). De-là je ne crois pas qu'une statue de bronze de la ville d'Elis, qui s'appuyoit des deux mains sur une pique & qui avoit les jambes l'une sur l'autre, représentât un Neptune, comme on voulut le faire accroire à Pausanias (3). Les Interprètes n'ont pas bien entendu cette façon de s'exprimer: TON ETERON TÔN PODÔN EPIPLEXÔN TO ETERÔ, en la rendant en latin par, *pedem pede premere*, mettre un pied sur l'autre; ils auroient dû la traduire par *decussatis pedibus*, ce qui s'appelle en Italien *gambe incrocicchiate*.

a. D'Apollon & de Bacchus.

Apollon & Bacchus seuls sont figurés ainsi dans quelques statues, pour exprimer dans le premier la vive jeunesse & dans le second la douce mollesse. Une statue d'Apol-

(1) Plutarch. consol. ad Apoll. p. 154. l. 10.
(2) Id. περὶ τοῦ ἀκούειν p. 78. l. 17. περὶ ἤθους.
(3) Pausan. L. 6. p. 517. l. 13.

d'Apollon du Capitole [1], & quelques figures ſemblables de la Villa Médicis, ainſi que la plus belle de toutes ſes figures du palais Farneſe, comme auſſi un tableau du cabinet d'Herculanum, nous offrent ce Dieu avec les jambes croiſées [2]. Parmi les figures de Mercure je n'en connois qu'une ſeule qui ait cette poſition, ſavoir la ſtatue de la galerie du grand Duc à Florence, ſtatue ſur laquelle le Mercure de bronze du palais Farneſe a été formé & moulé. Cette attitude eſt ſingulierement propre à un Méléagre & à un Pâris, comme le prouve la ſtatue de ce dernier du palais Lancellotti. Au palais Farneſe on voit un Mercure de bronze, de grandeur naturelle, dans cette même poſition; mais il faut ſavoir auſſi que c'eſt un ouvrage moderne.

b. Divinités du ſexe.

Parmi les Déeſſes je n'en connois pas une qui ſoit ainſi poſée, & cette attitude leur conviendroit encore moins qu'aux Dieux. De-là je ne voudrois pas décider de l'antiquité d'une médaille de l'Empereur Aurelien, repréſentant la Providence debout les jambes croiſées [3]. A l'égard des Nymphes cette poſition pouroit encore leur convenir; on voit ainſi poſée une Nymphe de grandeur naturelle à la Villa Albani, & une des trois Nymphes qui enleverent Hylus, au palais Albani [4]. En vertu de ces remarques je crois être en droit de douter de l'antiquité d'une pierre gravée qui repréſente debout une Minerve nommée vulgairement *Medica*, tenant une baguette entortillée d'un ſerpent, & ayant une jambe croiſée ſur l'autre. Je crois mon doute d'autant mieux fondé, que cette figure eſt repréſentée la mamelle droite découverte, ce qui ne ſe

(1) Muſ. Cap. T. 3. tav. 15.

(2) Pitt. Erc T. 2. tav. 17.

(3) Triſtan. com. hiſt. T. 3. p. 183.

(4) Ciamp. vet. monum. T. 1. tav. 24.

ſe trouve à aucune Pallas, remarque que j'ai faite à l'occaſion d'une figure ſemblable ſur une pierre gravée qui m'a été montrée comme un ouvrage antique (1), & dont j'ai reconnu le contraire par les raiſons que je viens d'alléguer (2).

Cette attitude étoit auſſi jugée convenable aux perſonnes affligées. Telle étoit la poſition des Guerriers, rangés autour du corps d'Antiloque, fils de Neſtor, ENALATTOUSI TÔ PODE, & plongés dans la douleur ſur la mort de ce Capitaine, dans un tableau, décrit par Philoſtrate (3). C'eſt dans cette même attitude qu'Antiloque annonce à Achille la mort de Patrocle, ſur un bas-relief du palais Matteï, ainſi que ſur un camée, deux antiques que j'ai publiées dans mes Monumens (4). Un tableau d'Herculanum nous offre encore la même poſition (5).

c. Des perſonnes affligées.

On peut dire la même choſe des Dieux champêtres dans l'état de jeuneſſe. Deux des plus beaux Faunes, du palais Ruſpoli, poſent un pied derriere l'autre d'une façon ingénue, & même ruſtique, comme pour indiquer leur nature. C'eſt ainſi que nous voyons figuré le jeune Apollon SAUROCTONOS, deux fois en marbre dans la Villa Borgheſe, & une fois en bronze dans la Villa Albani. Ces ſtatues repréſentent ſans doute ce Dieu Paſteur chez le Roi Admete.

d. Des jeunes Satyres ou des Faunes.

C'eſt avec la même ſagacité que procédoient les anciens Artiſtes dans la repréſentation des figures des tems héroïques, ainſi que dans celle des paſſions purement humai-

D. De l'expreſſion dans les figures hu.

(1) La Chauſſe Muſ.
(2) Montf. Diar. p. 122.
(3) Philoſt. L. 2. icon. 7. p. 821.
(4) Monum. Ant. ined. No. 129. 130.
(5) Pitt. Erc. T. 4. tav.

maines des tems héroïques.

humaines. Ils imprimoient aux affections de l'ame la contenance d'un homme sage, qui sait en réprimer les éclats, qui ne laisse échapper que quelques étincelles du feu qui le dévore, & qui ne se découvre qu'à ceux qui le réverent ou qui cherchent à l'approfondir. Il en est de même des discours que les Poëtes mettent dant la bouche du Sage: ils portent toujours le caractere de cette même présence d'esprit. C'est pourquoi Homere compare les paroles d'Ulysse aux flocons de neige qui tombent à terre abondamment, mais doucement. D'ailleurs les anciens Artistes étoient persuadés, que la grandeur d'ame est ordinairement accompagnée d'une noble simplicité, ainsi que s'exprime Thucydides (1). C'est ainsi que paroît Achille, dont le caractere éclate au milieu de l'excès de sa colere & de l'infléxibilité de son caractere: ses paroles annoncent une ame pleine de franchise, incapable de dissimulation. En conséquence de cette observation vous ne voyez point sur le visage des Héros de l'Antiquité cet air fin & rusé, ce regard malin & ironique: vous y découvrez la franchise & la candeur, avec le calme & la confiance.

Cependant l'Artiste a moins de liberté que le Poëte dans la représentation des Héros. Le Poëte peut les peindre tels qu'ils étoient dans le tems où les passions n'étoient pas encore altérées par le frein des loix, ni par les bienséances rafinées de la vie sociale, parce que les qualités factices de l'homme ont bien quelque rapport touchant son extérieur, mais elles n'en ont point touchant sa configuration. L'Artiste au contraire, obligé de faire un choix dans les formes les plus belles, se trouve réduit à un certain

(1) Καὶ τὸ εὐηθὲς, οὗ τὸ γενναῖον πλεῖστον μετέχει. Thucyd. L. 3. p. 111. l. 13.

certain dégré d'expreſſion des paſſions de l'ame, de peur que cette expreſſion ne porte préjudice à la configuration.

On peut ſe convaincre de la juſteſſe de ces remarques par deux des plus beaux monumens de l'Antiquité, dont l'un nous offre l'image de la terreur de la mort, & l'autre le tableau de la douleur & des ſouffrances pouſſées à leur comble.

a. De Niobé & de ſes filles.

Les filles de Niobé, contre leſquelles Diane a dirigé ſes fleches meurtrieres, ſont repréſentées dans cette anxiété indicible, dans cet engourdiſſement des ſens, lorsque la préſence inévitable de la mort ravit à l'ame jusqu'à la faculté de penſer. La fable nous donne une image de cette ſtupeur, de cette privation de tout ſentiment, dans la métamorphoſe de Niobé en rocher: de-là Eſchile dans ſa tragédie de Niobé, la fait paroître gardant un profond ſilence ([1]). Une pareille ſituation, qui ſuſpend le ſentiment & la réflexion & qui reſſemble presqu'à l'indifférence, n'altere point les traits de la phyſionomie: par conſéquent le ſavant Artiſte pouvoit imprimer à ſes figures la plus haute beauté, ainſi qu'il l'a fait. Auſſi Niobé & ſes filles ſont & ſeront toujours les modeles du vrai beau.

b. Du Laocoon.

Laocoon eſt l'image de la plus vive douleur qui puiſſe agir ſur les muſcles, les nerfs & les veines. Le ſang en effervеſcence par les morſures des ſerpens ſe porte avec rapidité aux viſceres, & toutes les parties du corps en contenſion, expriment les plus cruelles ſouffrances, artifice par lequel le Statuaire à mis en jeu tous les reſſorts de la nature & a fait connoître toute l'étendue de ſon ſavoir. Mais dans la repréſentation de ces affreux

(1) Schol. ad Aeſch. Prom. v. 435.

tourmens, vous voyez paroître l'ame ferme d'un grand homme qui lutte contre ſes maux, & qui veut réprimer l'éclat de la douleur, ainſi que j'ai tâché de le montrer dans la deſcription de cette ſtatue, rapportée dans le troiſieme volume.

c. De Philoctete.

Il en eſt de même par rapport à Philoctete: les Artiſtes de l'Antiquité ont toujours préféré de nous figurer ce Capitaine plutôt d'après les principes de la ſageſſe que d'après les images de la Poëſie. Les Poëtes nous le repréſentent: „S'exhalant en plaintes & faiſant retentir l'air „de cris, de pleurs, de ſanglots & de fremiſſemens (1).“ Pendant que les figures de ce Héros, exécutées en marbre & en pierres gravées, nous l'offrent avec une douleur concentrée, comme le prouvent celles que j'ai publiées dans mes Monumens de l'Antiquité.

d. D'Ajax.

L'Ajax furieux du célèbre Peintre Timomachus n'étoit pas repréſenté égorgeant les béliers qu'il prenoit pour les chefs des Grecs, mais au moment qui ſuivit cette action, à cet inſtant où revenu à lui même, l'affliction dans le cœur & le deſeſpoir dans l'ame, il réflechiſſoit ſur ſon erreur inſenſée (2). C'eſt ainſi qu'il eſt figuré ſur la table nommée vulgairement Iliaque au cabinet du Capitole & ſur différentes pierres gravées (3). Il ſe trouve cependant une pâte de verre antique, moulée ſur un camée, qui repréſente le ſujet de la tragédie d'Ajax de Sophocles; c'eſt à dire elle repréſente Ajax qui tue un gros bélier, & elle offre encore deux Bergers avec Ulyſſe à qui Pallas montre la fureur de ſon ennemi.

Dans

(1) Quod ejulatu, queſtu, gemitu, fremitibus
Reſonando multum, flebiles voces refert.
Ennius ap. Cic. de fin. L. 2. c. 29.

(2) Philoſt. L. 2. c. 22.

(3) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch. p. 384.

Dans la représentation des figures du sexe, les Artistes se conformoient au principe observé dans toutes les tragédies connues des Anciens & enseigné par Aristote, de ne jamais faire sortir les femmes de leur caractere, c'est à dire de ne jamais les faire paroître avec une intrépidité & une cruauté trop décidées (1). Conformément à cette maxime, le sujet qui représentoit le meurtre d'Agamemnon, offroit Clytemnestre écartée de l'endroit de la catastrophe à l'entrée d'un autre cabinet, d'où elle éclairoit le meurtrier, sans tremper elle même ses mains dans le sang de son époux.

E. De l'expression dans les figures de femmes des tems héroïques.

C'est ainsi qu'étoient représentés les enfans de Médée dans un autre tableau de Timomachus: ils sourioient sous le poignard de leur mere, de maniere que sa fureur étoit mêlée de compassion sur le sort de ces innocentes victimes. Dans quelques représentations en marbre de ce même sujet, Médée paroît encore indécise sur l'exécution de sa vengeance.

a. De Médée.

Guidés par des maximes semblables, les plus sages des Artistes anciens avoient soin d'éviter la difformité, aimant mieux s'écarter de la vérité de la figure, que du ménagement de la beauté, comme on peut le remarquer entre autres à une Hécube sur un bas-relief de mes Monumens de l'Antiquité (2). Cependant sur la plupart des monumens cette Reine infortunée paroît dans un âge décrépit. La statue d'Hécube du cabinet du Capitole & un bas-relief de l'Abbaye de Grotta Ferrata nous l'offrent le visage sillonné de rides, & un autre marbre de la Villa Pamphili, qui paroîtra aussi dans le troisieme volume de mes

b. D'Hécube.

(1) Ἔστι γὰρ ἀνδρεῖον μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ᾽ οὐχ ἁρμόττον γυναικὶ τὸ ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι. Aristot. Poet. c. 18.

(2) Anthol. L. 4. c. 9. p. 317.

mes Monumens, nous la repréſente la peau flétrie & les mamelles pendantes: tandis que dans le monument que j'ai rapporté on voit cette Reine malheureuſe à peine ſur le retour de l'âge. La figure de la mere de Médée, rendue ſur le beau vaſe de terre cuite de la collection d'Hamilton, dont j'ai parlé dans le premier volume, veut être jugée avec cette modification, attendu que la mere n'y eſt pas repréſentée plus âgée que la fille.

F. De l'expreſſion dans les figures des perſonnes conſtituées en dignités.

a. Des Impératrices.

L'Art nous a repréſenté les hommes illuſtres & les perſonnes conſtituées en dignités avec une noble aſſûrance & une grande fermeté, tels qu'ils ſe préſenteroient aux yeux du Public. Les ſtatues des Impératrices Romaines reſſemblent à des Héroïnes éloignées de toute eſpece de mignardiſe dans le geſte, dans l'attitude & dans l'action: de façon que nous voyons en elles cette ſorte de ſageſſe palpable, que Platon ne croyoit pas un objet des ſens.

b. Des Empereurs.

Sur les monumens publics les Empereurs Romains paroiſſent toujours ſans aucune morgue monarchique, comme les premiers de leurs concitoyens, & comme avantagés de privileges également diſtribués, ΙΣΟΝΟΜΟΙ; car les figures qui les accompagnent paroiſſent être égales à leur maître, qui n'eſt diſtingué des autres que par l'action principale que l'Artiſte lui a donnée. Jamais aucune figure qui préſente quelque choſe à un Empereur ne le fait à genou, j'en excepte les captifs, & jamais aucun perſonnage ne leur parle la tête inclinée. Quoique la flatterie allât très-loin à Rome ſous les Empereurs tyrans, puiſque nous ſavons que le Sénat ſe proſterna aux pieds de Tibere ([1]), nous dirons à la gloire de l'Art qu'il a longtems tenu la tête levée dans cette capitale du monde, comme il avoit fait à Athene, dans le tems de

(1) Sueton. Tiber. c. 24.

de sa splendeur. J'ai dit que j'en exceptois les captifs, en parlant des monumens parvenus jusqu'à nous: nous savons de plus qu'il y a eu des Rois qui ont donné volontairement cette marque de soumission aux Généraux Romains. Plutarque nous apprend (1), que Tygrane Roi d'Armenie étoit venu de plein gré voir Pompée. Ce Prince arrivé devant le camp des Romains, descendit de cheval, prit son épée de dessus son épaule & la remit aux deux Licteurs qui étoient allés à sa rencontre; lorsqu'il parut devant Pompée, il posa son bonnet à ses pieds & s'y prosterna lui-même.

Une infinité d'ouvrages modernes nous font voir combien peu on a été attentif à l'observation du costume par rapport à cette partie. Parmi plusieurs exemples je me contenterai d'en rapporter un seul: c'est un bas-relief qui a été exécuté il y a peu d'années à Rome pour la Fontaine de Trevi & qui représente l'Architecte au moment qu'il présente le plan de cet aqueduc à Marcus Agrippa. Le Sculpteur moderne, non content d'avoir donné une longue barbe à cet illustre Romain, ce qui est contraire à tous ses portraits tant en médaille qu'en marbre, nous offre encore l'Architecte ancien un genou en terre.

G. Remarque générale sur l'expression des passions violentes.

En général on peut établir que l'Art avoit banni toutes les passions violentes des monumens publics. Ce précepte reçu comme démontré, poura servir de regle pour distinguer le vrai antique d'un ouvrage supposé; & on peut d'abord l'appliquer à une médaille dont le champ représente un palmier auprès duquel on voit un Assyrien & une

(1) Plutarch. Pomp. p. 1163.

& une Aſſyrienne ſur le point de s'arracher les cheveux, avec cette inſcription: ASSYRIA. ET. PALAESTINA. IN. POTEST. P. R. REDAC. S. C. La fauſſeté de cette médaille a été démontrée par le mot de PALAESTINA, qui ne ſe trouve ſur aucune médaille Romaine avec une inſcription latine; mais au moyen des obſervations que je viens de rapporter on auroit pu faire la même découverte, ſans recourir à tant de ſavantes recherches ([1]). Je ne déciderai pas ſi par exemple une femme peut être repréſentée ſur un tableau, s'arrachant les cheveux dans ſon affliction: mais je ſoutiendrai toujours que cette action ne ſauroit jamais être convenable à une figure ſymbolique, ſoit ſur une médaille, ſoit ſur un monument public: elle ne ſeroit pas, KATA SCHEMA, comme diſent les Grecs. Le bas-relief de Grotta Ferrata dont nous venons de parler, nous offre Hécube traitée conformément à cette maxime. La tête courbée vers la terre, elle porte la main droite à ſon front, pour marquer l'excès de ſa triſteſſe, ce qui paroît être chez elle un mouvement machinal. Plongée dans une morne douleur elle eſt auprès du corps défiguré d'Hector ſon fils; elle ne verſe point de larmes, parce que les larmes, lorsque l'affliction touche au deſespoir, ne peuvent plus ſe faire jour. De-là Seneque fait dire à Andromaque ([2]):

— Levia perpeſſae ſumus,
Si flenda patimur.

H. De l'expreſſion dans la

La ſageſſe des anciens Artiſtes, par rapport à l'expreſſion, brille dans un plus beau jour encore, lorsque nous

(1) Valois, Obſ. ſur les Médail. de Mezzabarba, p. 151.

(2) Seneca Troad. v. 411.

nous comparons leurs ouvrages à ceux de la plupart des Artiſtes modernes. Ceux-ci ne ſemblent pas s'être attachés à rendre beaucoup avec peu, mais peu avec beaucoup. C'eſt ce que les Anciens auroient appellé PARENTHYRSOS ([1]), & c'eſt ce que leurs Interprêtes auroient rendu par: O PARA PREPON, ou par PARA SCHÎMA THYRSÔ KERGÎ, celui qui ſe ſert mal à propos du thyrſe, ou qui en fait parade, c'eſt à dire ſur le théâtre, parce qu'il n'y avoit que les figures tragiques qui le portaſſent. Ce mot ſignifie par conſéquent quelqu'un qui enfle les choſes outre meſure, qui chauſſe le cothurne pour la ſocque, ou qui dans des cas, *ſocco dignis cothurno incedit*, comme diſent les latins. Je rapporte ici cette explication parce que je crois que la vraie ſignification du mot PARENTHYRSOS n'a pas été rendue par les Commentateurs de Longin. Quoiqu'il en ſoit, ce mot pouroit caractériſer le deffectueux dans l'expreſſion de la plupart des Artiſtes modernes. Il eſt certain que, par rapport à l'action, leurs figures reſſemblent aux Comiques ſur les théâtres des Anciens qui, pour ſe faire entendre en plein jour du peuple placé au derniers rangs, étoient obligés d'exagérer les geſtes, & d'outrer ſingulierement la vérité. Chez les Modernes l'expreſſion du viſage reſſemble aux masques des Anciens, qui par cette raiſon étoient difformes. Cette expreſſion exagérée a été même réduite en théorie, dans le Traité des Paſſions de Charles le Brun, ouvrage qu'on met entre les mains des jeunes gens qui ſe deſtinent à l'Art. Les deſſins qui accompagnent ce Traité donnent non ſeulement aux phyſionomies le dernier degré des affections de l'ame, mais encore il y a des

plupart des ouvrages des Artiſtes modernes.

 têtes

(1) Longin. c. 3. p. 24.

têtes où les paſſions ſont pouſſées jusqu'à la rage. On croit enſeigner l'expreſſion de la même maniere que Diogene enſeignoit à vivre: Je fais, diſoit ce Cynique, comme les Muſiciens, qui donnent le ton haut, pour prendre le ton vrai. Mais comme l'ardente jeuneſſe a plus de penchant à ſaiſir l'extrémité que le milieu, il lui ſera difficile, en ſuivant cette méthode, d'attraper le ton véritable, étant difficile quand elle l'a ſaiſie de le lui faire garder. Il en eſt ici comme des paſſions même qui, ſelon la doctrine de Chryſippe le Stoïcien, reſſemblent à ces courſes qu'on fait en deſcendant d'une montagne: dès qu'on eſt une fois en pleine courſe, on ne peut plus s'arrêter ni retrograder. La plupart des hommes ont toujours plus de penchant pour le fracas que pour le ſilence. Horace nous dit que dans les champs Elyſées, les Ombres mêmes ſont moins attentives aux vers touchans de Sapho qu'aux accens belliqueux d'Alcée, qui chante les combats & l'expulſion des tyrans: c'eſt que dès notre jeuneſſe nous ſommes plus charmés d'entendre la naration des exploits bruyans de l'ambition que d'écouter le récit des aventures pacifiques de la ſageſſe. De-là vient que le jeune Deſſinateur eſt plus diſpoſé a ſe laiſſer conduire par Mars ſur le champ de bataille que par Minerve dans la compagnie tranquille des Sages. Dans le deſſin de ſes figures il goûte auſſi peu les préceptes du calme & du repos, que la jeuneſſe en général goûte ceux de la ſageſſe & de la vertu: préceptes qui répugnent, mais qui ſont néceſſaires. Hippocrate veut qu'on commence la guériſon des maux de pied par le repos, de même il faut commencer la guériſon de ces ſortes d'Artiſtes par leur preſcrire le calme.

Dans

Dans les figures antiques tranquilles, on ne trouve pas non plus cette grace des modernes enſeignée par les Maîtres à danſer, & conſiſtant à ne laiſſer repoſer le pied tiré en arriere que ſur les doigts, poſition qui n'eſt uſitée chez les Anciens que quand les figures ſont en marche ou en courſe, mais jamais quand elles ſont en repos. Lorsque Philoctete, ſur le bas-relief que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité, tient le pied droit dans cette poſition, c'eſt que l'Artiſte a voulu exprimer la douleur du héros cauſée par la morſure du ſerpent, douleur qui ne lui permet pas de marcher ſur ce pied.

II. Des Proportions en général.

Après la conſidération générale de la beauté de l'expreſſion, nous terminerons ce chapitre par l'examen des proportions, pour traiter dans le chapitre ſuivant de la beauté des parties individuelles du corps humain. La beauté ne ſauroit être conçue ſans la proportion: la proportion eſt la baſe de la beauté. Or comme les parties individuelles du corps humain peuvent être d'une belle forme, ſans que toute la figure ſoit d'une belle proportion, il réſulte qu'on poura faire des remarques particulieres ſur la proportion, conſidérée comme une idée abſtraite & indépendante de ſon eſſence intellectuelle de la beauté. De même que la ſanté ſans les autres biens de la vie ne paroît pas un grand bonheur, de même auſſi une figure peut être deſſinée dans toute la juſteſſe des proportions, ſans être une figure d'un beau deſſin. L'expérience nous confirme tous les jours que le ſavoir peut être totalement éloigné du goût; elle nous atteſte également, que la proportion, fondée ſur le ſavoir, peut-être parfaitement obſervée dans une figure, ſans que pour cela

la figure ſoit belle. Bien des Artiſtes ſont ſavans dans la proportion, & bien peu ont produit le beau. Les Maîtres de l'Antiquité, ayant enviſagé l'idéal de la beauté comme la portion la plus ſublime de cette qualité, ont ſubordonné la proportion à cet idéal & la lui ont diſtribué avec une liberté qui eſt excuſable, quand ils ont eu des raiſons pour prendre ce parti. Par exemple la poitrine, priſe depuis la foſſette du cou jusqu'à la foſſette du cœur, ne devroit avoir qu'une face de longueur, & la plupart du tems, pour lui donner une belle convéxité, elle excede cette meſure d'un pouce & de plus encore. Il en eſt de même de la partie qui commence à la foſſette du cœur & qui ſe termine au nombril: cette partie, pour rendre la figure ſvelte, a plus que ſa longueur ordinaire qui eſt d'une face, & l'inſpection des perſonnes bien faites nous apprend que l'Art ne s'écarte pas ici de la nature.

La ſtructure du corps humain conſiſte dans le nombre de trois qui eſt le premier nombre impair & le premier nombre proportionel: car il renferme le premier nombre pair, & un autre nombre qui unit l'un avec l'autre. Deux choſes, dit Platon ([1]), ne peuvent pas ſubſiſter ſans une troiſieme; le meilleur lien eſt celui qui s'adapte le mieux de lui même, qui fait unité avec la partie liée, de façon que le premier eſt au ſecond, ce que le ſecond eſt à celui du milieu. De-là ce nombre renferme un commencement, un milieu & une fin; par le nombre de trois, regardé comme le plus parfait ([2]), toutes les choſes ſont déter-

(1) In Timaeo, p. 477. lin. ult. ed. Baſ.

(2) Plutarch. Tab. man. p. 320. l. 23.

terminées, ſelon la doctrine des Pythagoriciens ([1]). Je dis plus: notre ſtature elle même a du rapport à ce nombre, & l'on a remarqué que l'homme eſt parvenu à la moitié de ſa grandeur la troiſieme année de ſon âge ([2]).

Le corps a trois parties, ainſi que les membres principaux. Les trois parties du corps ſont le tronc, les cuiſſes & les jambes: la partie inférieure du corps ſont les cuiſſes les jambes & les pieds. Il en eſt de même des bras, des mains & des pieds, ainſi que de quelques autres parties qui ne ſont pas ſi diſtinctement compoſées de trois diviſions. La proportion de ces trois parties eſt une dans le tout comme dans ſes parties: dans un homme bien fait, le corps conjointement avec la tête, ſera proportionné aux cuiſſes, aux jambes & aux pieds, comme les cuiſſes ſeront proportionnées aux jambes & aux pieds, ou comme le haut du bras eſt proportionné à la main. La face a auſſi trois parties, c'eſt à dire trois fois la longueur du nez; mais la tête n'a pas quatre fois la longueur du nez comme quelques Ecrivains ont voulu l'enſeigner ([3]). La partie ſupérieure de la tête, c'eſt à dire la hauteur priſe perpendiculairement de l'origine des cheveux, jusqu'au ſommet, n'a que trois quarts de la longueur du nez, c'eſt à dire cette partie eſt au nez, ce que neuf ſont à douze.

Vitru-

(1) Ariſtot. de cael. & mund. L. 1.

(2) Plin. L. 7. c. 16.

(3) Watelet, l'Art de peindre. Réflex. ſur la Peint. Des Proport. N.

A. Jugement de Vitruve ſur les proportions des colonnes.

Vitruve nous aſſure que l'Architecture a emprunté les proportions des colonnes de celles des figures humaines, & que le diamètre du fût d'en bas des colonnes eſt à leur hauteur, ce que le pied eſt à tout le corps de l'homme; ſi nous adoptons ce ſentiment nous devons croire qu'il n'a pas voulu parler des figures de la nature, mais de celles de l'Art. Car cette proportion ne ſe trouve nulle part ſur les colonnes antiques, ni en Sicile ni dans la Grande-Grece, ni dans la Grece même; la plupart des colonnes ont à peine la hauteur de cinq diamètres de leur fût d'en bas. Or comme quelques ouvrages Etrusques de la plus haute Antiquité nous font voir que la tête n'eſt pas ſi bien proportionnée à la figure qu'elle devroit l'être, conformément à la nature, ainſi que je l'ai démontré ailleurs (1), nous pouvons conclure que la proportion des colonnes n'a pas été déterminée d'après le naturel, ou que l'aſſertion de Vitruve eſt fauſſe: voilà mon opinion. Si cet Architecte Romain s'étoit rappellé les anciennes colonnes Doriques, dont il ne fait nulle mention, il auroit ſenti lui même que ſa comparaiſon des colonnes avec les figures humaines étoit arbitraire & nullement fondée en raiſon. Pour donner quelque vraiſemblance à l'opinion de cet Ecrivain, j'ai cru qu'elle pouvoit être fondée ſur les proportions de quelques figures antiques, dont la tête compoſe une plus grande partie que dans le naturel. Mais cette pratique n'eſt rien moins que générale, & on la trouve toujours moins uſitée, à meſure que les ſtatues ſont d'un tems plus reculé: car les plus anciennes petites

(1) Deſcript. des Pier. gr. du cab. de Stoſch. p. 344.

tes figures Etrusques en bronze nous font voir que la tête forme à peine la dixieme partie de leur hauteur.

L'immortel Comte de Caylus, en parlant des têtes des figures antiques, avance qu'elles sont en général très-grosses & très-fortes; mais, autant que j'en peux juger, cette remarque est destituée de preuves. Il la fait à propos d'un jugement porté sur Zeuxis & sur Euphranor par Pline, qui prétend que ces Peintres avoient donné trop de force aux têtes & aux attachemens de leurs figures. Un homme aussi éclairé que le Comte de Caylus n'auroit pas dû s'arrêter à ce jugement, trop frivole pour mériter une discussion sérieuse, attendu que tout observateur intelligent des ouvrages de l'Antiquité est d'abord frappé du contraire, pour peu qu'il apporte d'attention dans son examen. Car d'où vient le conte ridicule, répété par plus d'un Ecrivain, que la tête de l'Hercule Farnese a été trouvée à quelques miles loin du corps? Il vient de ce que la tête de cette statue, selon l'idée vulgaire qu'on a d'un Hercule, est singulierement petite. Cependant ces juges de l'Art, s'ils avoient été conséquens, auroient pu critiquer la même chose à plus d'un Hercule, surtout s'ils avoient voulu considérer ses figures & ses têtes sur les pierres gravées. Je ne me rendrai donc pas plus au jugement de l'Ecrivain moderne qu'à celui de l'Auteur ancien: car les Anciens & particulierement les Artistes tels que Zeuxis connoissoient mieux que nous la proportion de la tête au cou & aux autres parties du corps. Pour prouver cette assertion je me contenterai de citer un passage de Catulle tiré de son Epithalame sur les nôces de Thétis & de Pélée. „La

„Nourrice, dit le Poëte, lorsqu'elle viendra voir Thé-
„tis à l'aube du jour, sortant pour la premiere
„fois du lit nuptial, ne poura plus lui entourer le
„cou de son fil devenu trop étroit.“ Voyez si les Commentateurs ont mis ce passage dans tout son jour. Du reste cet usage est encore connu en Italie; & peut servir de commentaire à ce passage. On prend un fil ou un ruban & on mesure le cou d'un jeune homme ou d'une jeune fille, parvenus à l'âge de puberté. Ensuite on prend cette mesure double, on la tient par les deux extrémités, & on fait serrer avec les dents la moitié du ruban par la personne sur laquelle on fait l'expérience. On prétend que si le ruban peut faire le tour sans obstacle de la bouche par dessus la tête, c'est un signe que la personne a encore sa virginité.

B. Détermination plus positive des proportions de l'homme.

Il est probable que les Artistes Grecs, suivant la méthode des Artistes Egyptiens, ont déterminé par des regles fixes les plus grandes & les plus petites proportions; qu'ils ont établi une mesure positive pour les dimensions des longueurs, des largeurs & des circonférences; & que toutes ces choses se trouvoient discutées dans les écrits des Anciens qui traitoient de la Symmétrie (1). Cette détermination exacte rend raison de la conformité de l'Art qui se trouve jusque dans les figures les plus médiocres des Anciens. Malgré la différence de la manœuvre que les Auteurs avoient déja remarquée dans les ouvrages de Myron, de Polyclete & de Lysippe, les monumens de l'Antiquité semblent pourtant sortis tous d'une même école. De même

(1) Philostr. jun. Procem. Icon.

même que les Amateurs de musique reconnoissent la maniere de jouer d'un Maître de violon dans les différens Eleves qu'il a formés, de même l'on voit dans le goût du dessin des anciens Statuaires, du plus grand au plus petit, des procédés uniformes, des principes généraux. S'il se trouve quelques différences de proportions, comme on en remarque dans le torse d'une belle petite figure de femme nue que possede le Sculpteur Cavacepi à Rome, dans lequel le corps depuis le nombril jusqu'aux parties naturelles est d'une longueur extraordinaire, il est à présumer que cette figure a été exécuté d'après nature & que l'original étoit ainsi conformé. Cependant par cette assertion je ne prétens pas pallier des défauts réels: quand l'oreille n'est pas placée à la hauteur du nez, comme elle doit l'être, & qu'elle figure aussi mal qu'à un buste d'un Bacchus Indien appartenant au Cardinal Albani, je dis que c'est un défaut inexcusable.

C. Réfutation des erreurs de quelques Auteurs par rapport à la mesure du pied.

Il y a grande apparence que les régles des proportions, telles qu'elles sont prises dans l'Art des proportions du corps humain, ont été fixées d'abord par les Sculpteurs, & qu'ensuite elles ont été aussi adoptées par les Architectes; de-là vient que le mot de pied dans la langue Romaine étoit également employé pour la mesure des choses fluides [1]. Le pied servoit de regle aux Anciens dans toutes leurs grandes dimensions; c'est sur la longueur du pied que les Statuaires regloient la mesure de leurs figures, en leur donnant, selon le témoignage de Vitruve [2], six fois cette longueur. Il est certain que le pied a une mesure

P 2 plus

(1) Plin. L. 18. c. 74. p. 536. (2) L. 3. c. 1.

plus déterminée que la tête ou la face, parties d'après lesquelles les Peintres & les Sculpteurs modernes empruntent ordinairement leurs dimenſions. C'eſt par cette raiſon que Pythagore donna la hauteur d'Hercule par la meſure du pied dont il s'étoit ſervi pour meſurer le Stade Olympien d'Elis (1). Mais il ne faut nullement inférer avec Lomazzo que le pied de cet Hercule avoit la ſeptieme partie de ſa hauteur (2). On ne doit pas croire davantage ce que le même Ecrivain nous aſſure presque comme témoin occulaire par rapport aux proportions fixes des anciens Artiſtes pour différentes Divinités, ſavoir, qu'ils prenoient dix faces pour une Vénus, neuf faces pour une Junon, huit pour un Neptune & ſept pour un Hercule (3). Tout cela eſt écrit avec une confiance qui peut en impoſer à un Lecteur de bonne foi; mais le tout n'eſt qu'une fiction qui ne ſoutient pas l'examen.

Cette proportion du pied au corps, qui a paru étrange & incompréhenſible à un Savant (4), & qui a été tout-à-fait rejettée par Perrault (5), eſt pourtant fondée ſur l'expérience dans la nature & ſe rencontre même dans les tailles ſveltes. Après avoir meſuré avec ſoin une infinité de figures, cette proportion ne s'eſt pas ſeulement trouvée aux figures Egyptiennes, mais encore à celles des Grecs, comme on le verroit à la plupart des ſtatues, ſi les pieds s'y étoient conſervés. On peut s'en convaincre par l'inſpection de quelques figures divines, dans la longueur desquelles les Artiſtes ont

(1) Aul. Gel. Noct. Att. L. 1. c. 1.

(2) Tratt. della Pitt. L. 1. c. 10.

(3) Ibid. L. 6. c. 3. p. 287.

(4) Huet. in Huetian.

(5) Vitruve L. 3. c. 1. p. 57. N. 3.

ont poussé de certaines parties au de-là des dimensions naturelles. Dans l'Apollon du Belvedere, qui excede un peu la hauteur de sept têtes, le pied qui porte a trois pouces d'un palme Romain plus de longueur que la tête. Cette même proportion a été donnée par Albert Durer à ses figures de huit têtes, dans lesquelles le pied compose la sixieme partie de la hauteur. La taille de la Vénus de Médicis est d'une sveltesse extraordinaire, & quoique sa tête soit très-petite, la figure ne porte néanmoins que sept têtes & demies. Son pied est long d'un palme & un demi pouce, & toute sa hauteur porte six palmes & demi.

Rien n'auroit été plus facile que d'ajouter à cet article, concernant le dessin du nud chez les Grecs, une notice circonstanciée des proportions du corps humain; mais cette simple théorie sans une méthode pratique n'auroit pas été plus instructive qu'elle ne l'est dans plusieurs traités, où l'on est entré dans les plus grands détails sans y joindre des figures. Les essais que l'on a faits pour soumettre les proportions du corps au regles de l'harmonie musicale, ne promettent pas de grandes lumieres aux Dessinateurs, ni a ceux qui cherchent la connoissance du beau. Un examen arithmétique de cette matiere ne seroit pas plus utile aux Artistes que la fréquentation d'une salle d'armes le seroit aux Militaires un jour de bataille.

III. De la Composition.

J'ajouterai à ces notices sur la proportion, quelques remarques sur la composition. Dans cette partie de l'Art les Anciens avoient adopté deux regles principales dont ils ne se départoient guere: l'économie des figures & la retenue dans leurs actions.

Par rapport à la premiere regle il paroît par plusieurs monumens antiques que les loix du théâtre, introduites par Sophocle ([1]), de ne jamais faire paroître sur la scene plus de deux personnages ([2]) avoient été aussi adoptées & observées par les Artistes. Nous trouvons de même que les Anciens s'étoient singulierement attachés à exprimer beaucoup avec peu & à rendre toute une action par une seule figure: c'est ainsi que le Peintre Théon avoit représenté la figure d'un Guerrier qui resiste seul à ses adversaires, sans les avoir introduits dans son tableau ([3]). D'ailleurs les anciens Artistes, puisant tous dans une même source, dans Homere, s'attachoient à un nombre fixe de personnages. En effet l'Antiquité nous offre plusieurs événemens qui se passent entre deux ou trois personnes: tel est par exemple le troc des armes de Glaucus & de Diomede, l'entreprise d'Ulysse & de Diomede sur le camp des Troyens, avec la mort de Dolon, & une infinité d'autres sujets traités fréquemment par les Anciens. Il en est de même de l'Histoire héroïque avant la guerre de Troie: la plupart des événemens, comme chacun sait, y sont conduits à leur fin par trois figures. A l'égard du repos dans la composition des anciens Artistes, on ne voit jamais paroître dans leurs ouvrages, comme dans la plupart de ceux des Modernes, de ces compagnies où chacun s'empresse de se faire entendre conjointement avec les autres, ni de ces affluences du peuple, où l'un semble vouloir monter sur l'autre: les figures de l'Antiquité ressemblent à des assemblées de person-

(1) Aristot. Poet. c. 4. p. 243.

(2) Ne quarta loqui persona laboret. Hor. art. poet.

(3) Aelian. vari. hist. L. 2. c. ult.

perſonnes qui marquent & qui exigent de la conſidération. Ils entendoient très-bien ce que nous appellons groupper; mais il ne faut par chercher cette ſorte de compoſition dans le plus grand nombre des bas-reliefs, qui ſont tous pris des ſarcophages, où la longueur étroite de la forme ne permettoit pas toujours la manœuvre des grouppes. Cependant il ſe trouve quelques bas-reliefs où la compoſition eſt riche & où les figures grouppent bien: telle eſt entre autres la mort de Méléagre, ſujet que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité (1). Lorſque l'eſpace permettoit la variété dans la compoſition des figures, les Anciens, loin d'avoir négligé cette partie, peuvent même nous ſervir de modeles, fait atteſté par pluſieurs tableaux antiques publiés dans mes Monumens, & par une infinité de peintures tirées d'Herculanum. Je ne parlerai pas de cet autre ſtratagême que nos Artiſtes nomment contraſte ou équilibre; chacun connoîtra que les Anciens Maîtres connoiſſoient auſſi bien l'artifice des contraſtes, que leurs Poëtes & leurs Orateurs connoiſſoient la figure de l'antithèſe, qui eſt pour ceux-ci ce que le contraſte eſt pour ceux-là. Il ſuit de-là que le contraſte, ainſi que l'antithèſe, doit être naturel & naître de ſon ſujet, & que cette induſtrie ne doit pas être regardée comme un grand effort de génie, ainſi qu'il arrive à l'égard des Artiſtes modernes, chez qui le contraſte eſt tout, chez qui il excuſe tout. C'eſt à l'appui des contraſtes que Chambray ſe préſente ſur la ſcene pour juſtifier Raphaël, relativement à un de

(1) Monum. ant. méd. N. 89.

de ſes deſſins gravé par Marc-Antoine, repréſentant le Maſſacre des Innocens, où les figures de femmes ſont fortes de chair, & où celles des meurtriers ſont décharnées. Selon cet Ecrivain l'Artiſte à pris ce parti par rapport aux contraſtes, pour rendre les meurtriers encore plus hideux ([1]).

(1) Chambray, Idée de la Peinture. p. 46.



CHA-



CHAPITRE IV.

De la beauté des parties du corps humain.

Jusqu'ici j'ai procédé par la voie analytique dans la considération du beau, c'est a dire j'ai passé du tout aux parties; mais j'aurois pu également employer la méthode synthéque, & ramener le Lecteur de la recherche des parties à celle du tout. L'étude de l'individuel de la beauté doit être surtout dirigée sur les extrémités, non seulement parce que les extrémités renferment la vie, le mouvement, l'expression & l'action, mais aussi parce que la forme de ces parties est la plus difficile à saisir, & qu'elle fixe principalement la différence du beau & du laid, de l'antique & du moderne. La tête, les mains & les pieds, sont les premiers objets d'étude pour le Dessinateur, & ils

Introduction.

ils doivent être auſſi les premiers ſujets de recherche pour le Connoiſſeur. Dans toutes choſes la deſcription des parties eſt difficile à faire: auſſi l'eſt-elle ſingulierement dans l'énumération des parties du corps humain.

I.
De la tête.
A.
Du profil.

Dans la configuration du viſage le profil Grec eſt le principal caractere d'une haute beauté. Ce profil eſt une ligne presque droite, ou marquée par une douce infléxion; cette ligne décrit le front avec le nez dans les têtes de jeuneſſe, particulierement dans celles de femmes. La nature eſt plus avare à le former ſous un ciel âpre que dans un climat doux, ainſi que nous l'avons dit; mais quelque part qu'elle le forme, dès-lors l'enſemble du viſage nous offre la beauté. Les formes droites & pleines conſtituent le grand, & les contours coulans & légers le délicat. Ce qui prouve que ce profil renferme la beauté, c'eſt le caractere du profil contraire. Plus l'infléxion du nez eſt forte, plus le profil s'écarte de la belle forme; lorsqu'on regarde un viſage de côté & qu'on y remarque un mauvais profil, on peut s'épargner la peine de chercher la beauté ſur la phyſionomie. Mais ce qui prouve encore dans les ouvrages antiques que ce profil n'eſt pas une forme qui ſoit reſtée ſans raiſon des lignes droites de l'ancien ſtyle de l'Art, c'eſt la profonde infléxion du nez qu'on remarque aux figures Egyptiennes, dont d'ailleurs les contours ſont droits. Il eſt probable que le nez carré des Anciens (1), n'étoit pas ce nez que Junius nous explique par un nez ample (2), ce qui ne nous donne aucune idée: ce mot doit s'entendre ſans doute par notre profil Grec, foiblement interrompu. L'on pouroit expliquer autrement le mot carré & en-

(1) Philoſt. Heroic. p. 673. l. 22. p. 715. l. 27.
(2) De Pict. vet. L. 3. c. 9. p. 157.

& entendre ſous cette dénomination un nez dont la ſurface offriroit des travaux larges & des angles ſaillans, comme ſont traitées les ſtatues de Pallas & de la prétendue Veſtale du palais Giuſtiniani. Mais cette forme ne ſe trouve abſolument que dans les ſtatues du ſtyle le plus ancien, telles que ces deux-là.

B. Du front.

Après avoir indiqué la beauté du profil, c'eſt à dire la belle forme de l'enſemble du viſage, je pourſuivrai la deſcription de la tête, en commençant par le haut. Il réſide dans la nature du front un des principaux caractères d'une belle conformation. Les recherches que nous avons faites ſur cet objet & celles qui nous viennent des anciens Ecrivains, nous enſeignent que le front pour qu'il ſoit beau doit être court [1]: de ſorte qu'un front élevé paſſoit chez les Anciens pour une difformité [2]. Comme dans la fleur de la jeuneſſe le front eſt ordinairement court & qu'il reſte tel jusqu'à ce qu'il ſoit dégarni par la chûte des cheveux, il ſemble que la nature a imprimé elle même à l'âge de la beauté ce caractère, dont la privation ne peut être que préjudiciable à la beauté.

Pour ſe convaincre de la juſteſſe de cette obſervation, on n'a qu'à faire l'expérience ſur une perſonne qui a le front petit, en lui couvrant les cheveux du toupet avec les doigts & en ſe figurant le front d'autant plus élevé; dès-lors on ſera frappé d'une certaine diſconvenance de proportion & on ſentira combien un front élevé peut être préjudiciable à la beauté. C'eſt d'après cette maxime que les Circaſſiennes, pour faire paroître leur front plus petit, ſe peignent les cheveux du toupet par deſſus, de façon que ces cheveux deſcendent presque jusqu'aux ſourcils.

Q 2 Plus

(1) Lucian. amor. p. 902. (2) Id. Dial. meretr. I. p. 516.

C. Des cheveux en général.

Plus le front eſt bas, plus les cheveux qui le couronnent ſont courts. Les pointes de ces cheveux ſe recourbent par deſſus le poil qui borde le front: c'eſt ainſi que Pétrone décrit les cheveux de ſa Circé, deſcription qui n'a été entendue ni par ſes Copiſtes ni par ſes Commentateurs. Car le paſſage où il y a: *Frons minima, & quae radices capillorum retroflexerat*, eſt ſelon toutes les apparences altéré, & il faudroit lire, au lieu du mot de *radices*, *apices*, les pointes, ſavoir des cheveux, ou quelque mot ſemblable, attendu qu'*apex* ſignifie la pointe de chaque choſe. Comment les racines des cheveux peuvent-elles ſe recourber en avant? Le Traducteur François de Pétrone à prétendu trouver ici une coiffure de cheveux poſtiches, ſous laquelle on découvre les racines des cheveux naturels: quelle abſurdité!

a. Des cheveux du front.

Pour donner au viſage la forme ovale & le complément de la beauté, il faut que les cheveux qui couronnent le front, faſſent le tour des tempes en s'arrondiſſant: conformation qui ſe trouve à toutes les belles perſonnes. Cette forme du front eſt tellement appropriée à toutes les têtes idéales & aux figures de jeuneſſe de l'Art antique, qu'on n'en rencontre point avec des angles enfoncés & ſans cheveux au deſſus des tempes. Parmi les Statuaires modernes on en trouve bien peu qui aient fait cette remarque; à toutes les reſtaurations modernes, où l'on a placé des têtes de jeuneſſe d'homme ſur des ſtatues antiques, on obſerve d'abord cette idée mal raiſonnée en conſidérant les cheveux, qui s'avancent en échancrures ſur le front. Sur cet article, comme ſur bien d'autres, le Bernin a cherché la beauté dans des procédés diamètralement oppoſés à ceux des Anciens; Baldinucci, ſon Panégyriſte, nous apprend que cet Artiſte, ayant modelé la figure de Louis XIV. dans ſa jeuneſſe, avoit relevé

relevé les cheveux de ce jeune Roi par deſſus le front. Ce Florentin diffus, qui croit rapporter par-là une choſe merveilleuſe de la délicateſſe du goût de ſon Héros, ne fait que nous dévoiler ſon manque de tact & ſon peu de connoiſſance.

aa. Des cheveux ſur le front d'Hercule.

Cette forme du front, & ſurtout ce tour des cheveux courts rabattus ſur le devant, ſont des caracteres qui ſe trouvent à toutes les belles têtes d'Hercule de tous les âges; ils nous offrent, outre la groſſeur du cou, comme je l'ai fait voir ci-deſſus, des marques ſymboliques de ſa force & paroiſſent faire alluſion aux poils qui ſe trouvent entre le cornes du taureau. Ces cheveux ſont donc des traits caractériſtiques d'Hercule, qui nous font diſtinguer les têtes de ce héros de celles d'Iole ſa maîtreſſe, couvertes pareillement d'une peau de lion, & garuies d'une chevelure qui deſcend en boucles ſur ſon front, ainſi qu'on la voit coiffée ſur une pierre gravée du cabinet Royal Farneſe de Naples, repréſentant une tête de cette jeune Beauté, travaillée de grand relief. Ce même caractere fut une des raiſons qui m'engagea autrefois à donner la vraie dénomination à une tête d'Hercule gravée en creux de l'ancien cabinet de Stoſch, tandis que cette tête n'étoit connue des Antiquaires que ſous le nom d'Iole. Ces mêmes traits caractériſtiques ſe trouvent à une tête de jeuneſſe couronnée de laurier, & gravée ſur une cornaline par Allion Artiſte Grec; elle ſe voit au cabinet du grand Duc à Florence, & repréſente pareillement un Hercule, & non un Apollon, pour lequel on a voulu la faire paſſer (1). Une autre tête d'Hercule du même cabinet, ſur une pierre gravée par Onéſas, eſt également couronnée de laurier; mais

(1) Stoſch, Pierres gr. pl. 8.

mais comme le haut de la tête y eſt défectueux, le front a été reſtauré ſur la gravure en cuivre par des gens qui n'ont pas fait toutes ces obſervations. Il eſt certain que ſi les Médailliſtes avoient voulu faire les mêmes réflexions, nous trouverions aujourd'hui l'image d'Hercule ſur une infinité de Médailles qui portent d'autres noms, tel que celui d'Aléxandre ou de quelqu'autre Roi. Combien n'y-t-il pas de médailles, qui repréſentent une tête de jeuneſſe couronnée de laurier & qui portent le nom d'Aléxandre le grand, tandis qu'elles devroient porter celui d'Hercule?

bb. Des cheveux du front d'Aléxandre.

Il en eſt de même des têtes d'Aléxandre: les chéveux qui couronnent le front du conquérant de l'Aſie ſont des caracteres conſtans qui le font connoître. Mais ces cheveux qui ont de la reſſemblance avec ceux de Jupiter, pour le fils duquel il vouloit paſſer, ſont relevés par deſſus le front & retombent par ondes en différens étages des deux côtés. Plutarque qui nomme ces ſortes de cheveux relevés par deſſus la tête, ANASTOLIN TÎS KOMÎS, dit, dans la vie de Pompée, que ce Capitaine avoit porté ſes cheveux comme Aléxandre [1]: dans le troiſieme volume de cette Hiſtoire, je communiquerai mes obſervations ſur cet objet.

D. De la fauſſe dénomination d'une tête ſur une pierre gravée.

La remarque au ſujet des cheveux courts & recourbés ſur le front d'Hercule, peut être appliquée en particulier à un buſte ou une tête de jeuneſſe, gravée ſur une améthiſte du cabinet du Roi de France [2]. Cette tête nous offre une figure voilée d'une étoffe légere & transparante qui paſſe depuis l'épaule jusque par deſſus la tête & qui couvre la couronne de laurier, dont elle eſt ceinte. Le même voile couvre la partie inférieure du

(1) Plutarch. Pompej. p. 1132. l. 4. (2) Mariette, Pier. gr. T. I. p. 379.

du visage jusque vers le milieu du nez, de sorte que les traits de cette partie sont distinctement rendus sous ce voile.

Un Savant, qui a écrit une dissertation particuliere sur cette pierre (1), prétend prouver qu'elle représente Ptolémée, Roi d'Egypte & pere de la fameuse Cléopatre, Prince surnommé Auletes, c'est à dire joueur de flûte, parce qu'il aimoit à jouer de cet instrument (2); & que l'étoffe qui couvre le bas du visage, (car notre Savant ne s'embarrasse pas des autres parties voilées, tels que la téte & l'épaule) est ce bandeau, nommé, PHORBEIAS & PHORBEION, que les joueurs de flûte s'attachoient sur le visage, & par l'ouverture duquel ils conduisoient les flûtes jusqu'à leur bouche. Cette conjecture pouroit acquérir de la probabilité, si nous n'avions pas une idée nette de ce bandeau. Sur un autel triangulaire conservé au Capitole on voit un Faune qui joue de deux flûtes & qui a un pareil bandeau attaché sur sa bouche. Cette tête, se trouvant gravée dans plusieurs ouvrages (3), devoit être connue de l'Auteur de la Dissertation. Sur un tableau d'Herculanum nous voyons aussi un joueur de flûte la bouche ainsi bandée (4). Ces deux figures nous montrent que PHORBEION étoit une bande étroite, que les joueurs de flûte se mettoient sur la bouche & sur les oreilles, & qu'ils s'attachoient derriere la tête: de sorte qu'elle n'a rien de commun avec le voilement de la tête dont il est question.

Cependant cette tête, unique dans son espece, mérite une plus ample discussion, afin de trouver par des conjec-

(1) Baudelot Dairval, Diss. sur une Pierre gravée du cab. de Madame. Paris, 1698. 8.

(2) Strab. L. 17. p. 796. A.

(3) Mercurial. de Gymnast.

(4) Pitt. Erc. T. 4.

conjectures la vraie signification de ses attributs. Pour parvenir à ce but comparons cette figure aux têtes d'un jeune Hercule, & nous y découvrirons une ressemblance parfaite. Son front s'éleve avec l'arrondissement & la grandeur qui caractérise ce héros. Ses cheveux du front, sont traités comme j'ai dit ci-devant; une partie de ses joues jusqu'aux oreilles commence à se revêtir d'un leger duvet (1).

Cui prima jam nunc vernant lanugine malae.

ce duvet, selon un ancienne remarque, est le précurseur de la barbe (2). Les oreilles de cette figure ressemblent aux oreilles d'Hercule qui les avoit comme les Pancratiastes.

a. Que cette tête représente Hercule chez Omphale.

Mais quelle explication donner de l'étoffe qui entoure la tête en question, & quel rapport peut-elle avoir avec Hercule? Je m'imagine que l'Artiste a voulu figurer ici Hercule au service d'Omphale Reine de Lydie. Ce qui m'a fait naître cette conjecture, c'est une tête de Pâris de la Villa Negroni, qui est voilée de cette maniere jusqu'au bord de la lèvre inférieure: de sorte que cela paroît avoir été une mode commune aux Phrygiens & aux Lydiens, comme nations limitrophes. Au rapport de Strabon, les Poëtes tragiques confondoient ces deux peuples (3), surtout en parlant de l'époque où Tantale étoit leur Maître commun (4). De plus Philostrate nous apprend que les Lydiens faisoient le contraire des Grecs, & qu'ils couvroient d'une draperie legere les parties du corps que ceux-ci montroient nues (5): si bien qu'en considérant ces deux indices ma conjecture ne sauroit paroître destituée de fondement.

Du

(1) συγκατιοῦσα ἡ κόμη τῷ ἰούλῳ παρὰ τὸ οὖς. Philostr. c. 11. p. 779.
(2) Anthol. L. 6. c. 22. p. 440.
(3) Strab. L. 14. p. 665. C.
(4) Athen Deipn. L. 14. p. 625. F.
(5) Philostr. L. 1. c. 30. p. 808.

Du reste Philostrate n'a pu faire lui même cette observation sur la mode des Lydiens: de son tems ce peuple n'existoit pas plus que les Phrygiens. Dès-lors les mœurs des habitans de ces contrées de l'Asie mineure avoient pris une autre forme; il faut par conséquent qu'un Ecrivain antérieur, mais qui ne nous est pas connu, ait fait mention de cette façon de se voiler des Lydiens. D'ailleurs Euripide parle d'un usage semblable des Phrygiens, lorsque dans sa Tragédie d'Hécube il introduit Agamemnon, qui demande à la Reine de Troie, à la vue du corps de Polydore son fils, étendu devant sa tente: Quel est ce Troyen mort; car ce ne peut pas être un Grec, son corps étant couvert d'un vêtement (1)? Or il n'est pas question ici du linge dans lequel on avoit coutume d'ensevelir les morts, mais d'un ajustement particulier des Phrygiens, différent de celui des Grecs. Du reste si l'on veut entendre ce passage, comme concernant le vêtement Troyen en général, il faut regarder ma remarque comme superflue.

b. Preuve tirée de la mode des Lydiens.

Cependant je ne dis pas cela par défiance de ma conjecture au sujet de l'usage ordinaire des Lydiens de se voiler le visage. Quoiqu'il en soit, je crois donner un nouveau poids à mon explication sur cette pierre, par la description d'un vase en terre cuite, qui se trouve gravée dans la collection des vases de M. d'Hamilton. —

c. Explication d'une peinture analogue sur un vase de terre cuite.

La peinture de ce vase représente sans doute Hercule, vendu à Omphale qui est assise ici avec trois autres figures de femmes. Cette Reine s'est envelopé dans une drape-

(1) — τὶν ἄνδρα τὸν δ᾽ ἐπὶ σκήναις ὁρῶ
θανόντα Τρώων; οὐ γὰρ Ἀργείων πέπλοι
δέμας περιπτύσσοντες, ἀγγέλλουσί μοι.
Hecub. v. 732.

draperie mince & transparente, passée par dessus la tunique; cette draperie voile non seulement toute sa main gauche, mais elle remonte sur la partie inférieure du visage jusqu'au dessus du nez, comme nous voyons la tête d'Hercule sur la pierre en question. Si l'Artiste avoit voulu montrer toute la stature de ce Héros sur cette pierre, il l'auroit habillé d'une maniere semblable. Les hommes en Lydie portoient aussi un vêtement qui leur descendoit jusqu'aux pieds & qui s'appelloit BASARA (1). On l'appelle en général LYDIOS, avec l'addition LEPTOS, mince: c'est ainsi qu'il faut lire Athénée (2), contre le sentiment de Casaubon (3), passage qui se trouve éclairci par mon explication. Hercule qui paroît devant Omphale, laisse reposer la main droite sur sa massue, & porte la main gauche sur ses genoux, selon l'usage des supplians. Entre ces deux personnages plane une petite figure d'homme qui paroît être un Génie, & qui pourroit être Mercure, chargé de vendre Hercule à la Reine de Lydie (4); toutefois ce seroit le seul monument antique qui représenteroit ce Dieu avec de longues aîles attachées sur le dos. Cet enfant qui est aîlé & tout blanc, pouroit être aussi l'ame d'Iphitus tué par Hercule qui, pour expier ce meurtre, se soumit à être l'esclave d'Omphale, selon l'oracle d'Apollon (5). A moins que ce ne soit le Génie de l'amour, qui vient de détourner Omphale de son entretien, pour l'engager à recevoir le jeune Héros qui sera bientôt l'objet de sa tendresse. Une femme assise aux pieds de la Reine, porte des cheveux courts à la façon des hommes; cette maniere de porter les cheveux, contre

(1) Poll. Onom. L. 7. segm. 60.
(2) Athen. Deipn. L. 6. p. 256. l. ult.
(3) Causaub. in Athen. L. 6. c. 16. p. 451.
(4) Sophocl. Trachin. v. 289. Apollod. bibl. L. 2. p. 73. B.
(5) Diod. Sic. L. 4. p. 237.

contre la coutume de son sexe, doit avoir une significa-tion particuliere. Qu'on me permette de hazarder une conjecture. Cette personne ne représenteroit-elle pas une jeune fille Eunuque, les Lydiens ayant été les premiers qui aient cherché à dénaturer ainsi le sexe des femmes? On attribue cette découverte à Andramitus Roi de Lydie; ce Prince fut le quatrieme Roi qui avoit regné sur ce peuple avant Omphale. Il avoit recours à cette castration pour se servir d'Eunuques femelles au lieu d'Eunuques mâles (1). Par quelles marques pouvoient-on désigner ces sortes de personnes, si ce n'est par les cheveux courts, comme les portent les jeunes gens? Ces cheveux, coupés comme ceux des Eunuques, indiquoient chez elles une sorte de changement de sexe. Et le savant Peintre de ces vase, en introduisant un pareil personnage dans sa composition & en mettant en action une Reine de Lydie si fameuse, a fixé le lieu de la scene. Je ne m'étendrai pas davantage sur ce sujet, & je passerai sous silence les idées qui me sont venues sur les Tribades, conformément à l'excessive lubricité des femmes Lydiennes.

E.
Des têtes d'Hyllus.

Je crains que la discussion de cette pierre remarquable ne paroisse à bien des lecteurs une digression inutile; je devrois donc reprendre le fil de mon discours & indiquer la beauté des autres parties du visage. Cependant je ne saurois m'empêcher de faire connoître encore deux têtes d'un jeune Héros de la plus belle configuration idéale, deux têtes parfaitement semblables qui, par les cheveux du front, ressemblent à Hercule, & qui sont ceintes d'un diadême. La singularité de ces deux têtes est qu'on voit au dessus des tempes deux trous assez

 grands

(1) Athen. Deipn. L. 11. p. 515. E. χρῆσθαι αὐταῖς ἀλλότι ἀλλῶν εὐνούχων.

grands pour y fourer le pouce; ces trous paroiſſent avoir ſervis à y faire tenir des cornes. A l'une de ces têtes les trous avoient été bouchés par un Sculpteur moderne. La phyſionomie du perſonnage & les cheveux ne permettent pas de ſonger à des cornes de bouc & à de jeunes Faunes: il eſt à croire que ces trous étoient faits pour y adapter de petites cornes de taureau. Cet attribut avoit été donné aux têtes de Seleucus I, Roi de Syrie (1); mais nos têtes ne reſſemblent pas aux portraits de ce Prince. Ainſi tout conſidéré, je penſe qu'elles repréſentent Hyllus fils d'Hercule, dont les images, au rapport de Ptolémée-Epheſtion, étoient ſurmontées d'une corne ſur le côté gauche de la tête (2) & l'Artiſte lui aura donné la ſeconde. Je poſſede l'une de ces têtes, & l'autre appartient à M. Cavaceppi.

F. Des yeux, & de la beauté de leur forme en général.

Les yeux ſont une partie plus eſſentielle encore de la beauté que le front. Dans l'Art il faut les conſidérer plus d'après leur forme que d'après leur couleur, parce que ce n'eſt pas dans la couleur, mais dans la forme que réſide la belle conformation, à laquelle la couleur variée de l'iris ne change rien. Quant à la forme des yeux en général, il eſt inutile de dire que les grands yeux ſont plus beaux que les petits; je ne répéterai pas non plus ce que d'autres ont obſervé (3), que le mot de BOÔPIS, avec lequel Homere caractériſe la beauté des yeux, ne déſigne pas des yeux de bœufs, & que la ſyllabe BO, conſidérée comme un EPITATIKON, ſelon les Grammairiens, ſignifie une grandeur, tant ici que dans pluſieurs autres mots, compoſés de cette particule. De-là le Scholiaſte d'Homere traduit BOÔPIS par MELANOPHTHALMOS,

(1) Liban. in Antioch. p. 351.
(2) Ap. Phot. Biblioth. p. 475.
(3) Exc. de l'Ant. Conſtant. p. 127. A.

MOS, avec des yeux noirs, & KALÎ TO PROSÔPON, d'un belle figure (1). L'on peut consulter sur cette matiere les recherches du savant Martorelli dans ses Antiquités Napolitaines (2).

a. Beauté des yeux dans les têtes idéales.

Aux têtes idéales, les yeux sont toujours plus enfoncés qu'ils ne le sont en général dans la nature, ce qui donne plus de saillie à l'os des sourcils. Il est vrai que des yeux enfoncés ne sont pas une propriété de la beauté, & ne donnent pas un air ouvert à la physionomie; mais dans les grandes figures, placées à une certaine distance de la vue, les yeux auroient peu d'effet sans cet enfoncement, attendu que le globe de l'œil est presque toujours lisse. Ainsi l'Art, s'écartant ici de la nature, a eu recours aux cavités & aux éminences pour produire plus de jour & d'ombre, stratagême par lequel les yeux, qui auroient été sans cela dénués d'expression & comme morts, gagnent plus de vivacité & plus d'activité. L'Art, en adoptant cette forme des yeux, en fit presqu'une régle générale, même pour les petites figures: car aux têtes des médailles on voit les yeux avec les mêmes enfoncemens. C'est sur les médailles qu'on commença à indiquer la lumiere de l'œil, comme l'appellent les Artistes, par un point élevé sur la prunelle, & cela avant le tems de Phidias, ainsi que nous le voyons par les médailles de Gélon & d'Hiéron, Rois de Syracuse. Il paroît que c'est d'après ces principes & dans les mêmes vues qu'on a mis des yeux d'une autre matiere aux têtes sculptées, ce qui avoit été pratiqué dans les tems les plus reculés par les Sculpteurs Egyptiens. A l'égard de ces yeux incrustés, j'y reviendrai ci-après.

 C'est

(1) Schol. Il. *Δ*. v. 50.

(2) Martorelli Antich. Napol. Voll. II. degli Euboici, p. 107.

b. Beauté des yeux des Divinités.

C'eſt ainſi que la beauté des yeux étoit déterminée en général. Sans s'écarter de cette forme, ils ne laiſſoient pas de différer dans les têtes des Divinités, de ſorte que les yeux en ſont des traits caractériſtiques. Dans les têtes de Jupiter, d'Apollon & de Junon, la coupe de l'œil eſt grande & arrondie; elle eſt plus étroite qu'à l'ordinaire dans ſa longueur, pour donner plus de majeſté à l'arc qui le couronne. Pallas a pareillement de grands yeux, mais elle a les paupieres baiſſées, pour donner à ſon regard un air virginal. Vénus au contraire a les yeux petits; la paupiere inférieure tirée en haut, caractériſe cette grace & cette langueur que les Grecs nomment YGRON. Ce ſont des yeux de cette nature qui diſtinguent Vénus-Uranie de Junon. De-là vient que ceux qui n'ont pas fait cette obſervation, ont pris la Vénus céleſte pour une Junon, d'autant plus qu'elles ſont toutes deux ceintes du diadême. Pluſieurs Artiſtes modernes qui, voulant ſans doute ſurpaſſer les Anciens dans cette partie, ſe ſont imaginés de rendre le BOÔPIS d'Homere, dont nous venons de parler, en donnant tant de ſaillie au globe de l'œil, qu'il déborde ſon orbite. C'eſt avec de pareils yeux que s'offre la tête moderne de la prétendue Cléopâtre dans la Villa Médicis: les yeux de cette tête reſſemblent aſſez à ceux des pendus. Cependant un Sculpteur de nos jours paroît avoir pris pour modele ces mêmes yeux dans la ſtatue de la Vierge Marie expoſée à l'égliſe de Saint *Carlo al Corſo* à Rome.

a. a. Des paupieres.

Les Anciens paroiſſent avoir dévoilé tous les myſteres de la beauté, jusqu'au jeu des paupieres: car l'expreſſion d'ELIKOBLEPHAROS, chez Héſiode ſemble déſigner une forme particuliere de paupieres. La foule des Grammairiens poſtérieurs interprête ce mot d'une maniere vague & diffuſe par KALLIBLEPHAROS, c'eſt à dire,

dire, avec de belles paupieres. Tandis que le Scholiaste d'Hésiode, qui pénètre le sens caché de cette expression, nous apprend qu'ELIKOBLEPHAROS caractérise des yeux dont les paupieres ont un mouvement ondoyant que le Poëte compare au jeune ceps de la vigne (1). En effet, nous trouvons de la justesse dans cette comparaison, lorsque nous considérons les douces infléxions des belles paupieres, qui se manifestent singulierement aux têtes idéales du premier rang, tel qu'à celles d'Apollon, de Niobé, & surtout de Vénus. Aux têtes colossales, comme à celle de la Junon de la Villa Ludovisi, cette marche circulaire est encore plus distincte & plus sensible. Aux têtes de bronze du cabinet d'Herculanum les bords des paupieres nous offrent des indices que les poils qui les composent, BLEPHARIDES, n'y ont pas été pratiqués avec l'outil.

bb. Des sourcils, & des caracteres de leur beauté.

La beauté des yeux mêmes se trouve relevée & pour ainsi dire couronnée par les sourcils. Quant à la beauté des sourcils, elle consiste singulierement dans la finesse des poils dont ils sont formés, ce qui indique dans l'Art le tranchant de l'os qui couvre les yeux. C'est là le beau caractere des sourcils, ou l'OPHRYÔN TE TO EUGRAMMON de Lucien, qui trouva ces parties d'une si grande beauté dans les têtes de Praxitele (2). Quand Pétrone nous trace les caracteres de la beauté des sourcils par ces mots: *Supercilia usque ad malarum scripturam currentia, & rursus confinio luminum pene permixta*, je crois qu'on peut mettre au lieu de *scripturam*, qui ne signifie rien, *stricturam*, quoique je n'ignore pas que ce terme, tel qu'on l'entend chez les Auteurs, n'est pas applicable ici. Mais veut-on lui donner

(1) Struys, Voyages. T. 2. p. 75. (2) Imag. p. 5.

donner la ſignification du verbe *ſtringere* dont *ſtrictura* eſt le dérivé, alors Pétrone auroit voulu dire, jusqu'aux limites des joues: car *ſtringere* a la même ſignification que *radere*, c'eſt à dire, gliſſer tout auprès ([1]).

cc. Réfutation des ſourcils qui ſe joignent.

Je ſuis étonné, je l'avoue, que Théocrite, ce Poëte ſi plein de délicateſſe, ait pu trouver de la beauté dans des ſourcils qui ſe joignent; je le ſuis moins, j'en conviens, qu'il ait été ſuivi par d'autres Ecrivains, entre autres par Iſaac Porphyrogenete, qui donne de pareils ſourcils à Ulyſſe, SYNOPHRYS ([2]), & pareillement par le prétendu Darès le Phrygien, qui veut caractériſer la beauté de Briſéis par des ſourcils qui ſe joignent. Bayle, ſans ſe piquer d'être connoiſſeur en fait d'ouvrages de l'Art, trouve cela aſſez étrange & penſe que les ſourcils joints de Briſéis ne paſſeroient pas de nos jours pour un aſſortiment de beauté ([3]). Mais on peut être aſſûré que chez les Anciens les connoiſſeurs du beau penſoient de même: Athénée, en louant une belle perſonne, releve ſurtout la ſéparation de ſes ſourcils. Il eſt vrai que la tête de Julie, fille de Titus, & une autre tête du Palais Giuſtiniani nous offrent des ſourcils qui ſe joignent; mais qu'on ne croye pas que l'Artiſte ait eut recours à cet artifice pour relever la beauté de ces perſonnes; il ne ſe propoſoit que de faire des portraits reſſemblans. Suétone nous apprend qu'Auguſte avoit des ſourcils qui ſe joignoient; cependant de toutes les têtes de cette Empereur aucune ne le repréſente ainſi. Les ſourcils qui ſe joignent, dit une épigramme Grecque, ſont des marques d'orgueil & d'aigreur ([4]).

La

(1) Virg. Aen. 8. v. 63.

(2) Ap Rutgers. var. lect. L. 5. c. 20. p. 511.

(3) Bayle, Dict. v. Briſéis.

(4) Anthol. L. 7. p. 459. l. 18.

La bouche eſt, conjointement avec les yeux, la plus belle partie du viſage; la beauté de ſa forme eſt ſi connue, que je n'ai pas beſoin d'en faire la deſcription. Tout le monde ſait que la lèvre inférieure doit être plus pleine que la lèvre ſupérieure, ce qui fait naître au deſſous cette inflexion ſenſible qui donne au menton un arrondiſſement plus complet. A l'une des belles ſtatues de Pallas, conſervées à la Villa Albani, la lèvre inférieure avance inſenſiblement, pour mieux rendre l'air de gravité qui convient à cette Déeſſe. Aux figures humaines de l'ancien ſtyle, les lèvres ont coutume d'être cloſes; mais aux figures divines de l'un & l'autre ſexe, elles ne le ſont pas entiérement. Aux ſtatues de Vénus les lèvres ſont à demi-cloſes, pour exprimer par-là la langueur, le deſir & l'amour: cette même remarque eſt applicable aux figures héroïques. C'eſt à cette ouverture de la bouche d'une ſtatue d'Apollon placée dans ſon temple au mont Palatin à Rome, que fait alluſion Properce par le terme *hiare:*

G. De la bouche.

> Hic equidem Phœbo viſus mihi pulcrior ipſo
> Marmoreus tacita carmen hiare lyra (1).

Il en eſt tout autrement des figures faites pour reſſembler au naturel; les têtes des Empereurs ont ſans exception des lèvres fermées. A quelques têtes du ſtyle ancien, le bord des lèvres eſt tracé par une ligne tranchante, à d'autres ce même bord a une élévation inſenſible & paroît haché avec l'inſtrument, induſtrie qu'on employoit ſans doute pour mieux indiquer le trait de ces parties dans les figures placées à une certaine diſtance. Très-peu de figures, qui expriment le rire, tels que les Satyres & les Faunes, ont les dents viſibles; & quant aux

(1) L. 2. El. 23. v. 5.

aux figures des Divinités repréſentées avec cette expreſſion de bouche, je ne connois qu'une ſtatue d'Apollon du ſtyle antique, conſervée au palais Conti.

H. Du menton.

Les Artiſtes Grecs dans leurs figures de la haute beauté, n'interrompoient pas le menton par ce creux qu'on nomme foſſette. La beauté du menton conſiſte dans la plénitude de ſa forme arrondie; & la foſſette, nommée NYMPHÎ (1), étant individuelle & acceſſoire dans la nature, ne fut jamais regardée comme une qualité de la beauté univerſelle par les Artiſtes anciens, ainſi qu'elle l'a été par les Ecrivains modernes (2). C'eſt pourquoi cette foſſette n'eſt viſible ni à Niobé, ni à ſes filles, ni à la Pallas d'Albani, ni à Cérès ſur les médailles de Métaponte, ni à Proſerpine ſur celles de Syracuſe, qui ſont les figures de femmes de la plus haute beauté. Il en eſt de même des plus belles ſtatues d'hommes: la foſſette n'eſt donnée ni à l'Apollon du Vatican, ni au Méléagre du Belvedere, ni au Bacchus de la Vigne Médicis, ni aux autres belles têtes idéales, parvenues jusqu'à nous. La ſeule tête d'un Apollon de bronze, de grandeur naturelle, conſervée au cabinet du College Romain, & la Vénus de Florence ont cette foſſette, plutôt comme un agrément particulier, que comme un charme appartenant à la beauté de la conformation; & ce n'eſt pas le contraire de ce que je dis, lorſque Varron nomme cette foſſette un agrément imprimé avec le doigt de l'Amour. Comme la grandeur complette du menton eſt un caractere de ſa beauté, reconnu généralement & imprimé à toutes les figures antiques du premier rang, on peut conclure avec aſſurance, lorſque le deſſin d'une figure nous

(1) Poll. Onom. L. 2. ſegm. 90.

(2) Franco, Dial. della belez. P. 1. P. 24. Rolli Rime, p. 13.

nous offre le menton creusé en bas, que ce creux est une preuve de l'ignorance du Dessinateur. Ainsi toutes les fois que nous trouvons des têtes idéales antiques avec un menton ainsi interrompu, nous pouvons conjecturer avec raison que c'est un rafinement d'une main ignorante moderne. De-là je doute que le beau Mercure de bronze du cabinet d'Herculanum, ait eu originairement une pareille fossette au menton; d'autant plus que l'on assûre que la tête de cette figure avoit été découverte brisée en plusieurs morceaux.

I. Des oreilles en général &c.

Aucune partie de la tête dans l'antique n'a coutume d'être exécutée avec plus de soin que les oreilles; la beauté de l'exécution est sur cet objet un caractere infaillible pour discerner le travail antique de la restauration moderne. Ce caractere est tel que lorsqu'on est en suspens sur l'antiquité d'une pierre gravée, & qu'on voit que l'oreille, au lieu d'être finie avec soin, n'est pour ainsi dire qu'indiquée, on peut avancer en toute sûreté que l'ouvrage est moderne. Pour les figures des personnages déterminés, ou les portraits, il arrive quelquefois que la forme des oreilles, lorsque le visage a été mutilé & rendu méconnoissable, nous fait deviner la personne même: c'est ainsi qu'une oreille d'une ouverture intérieure très-grande nous apprend qu'elle fait partie de la figure de Marc-Aurele. Dans ces sortes de figures les anciens Artistes ont été si attentifs à bien rendre cet organe, qu'ils ont même indiqué ce que l'oreille avoit de difforme, comme nous le voyons à un beau buste du Marquis de Rondinini & à une autre tête de la Villa Altieri.

a. Des oreilles des Lutteurs, ou des Pancratiastes

Indépendamment de toutes les différentes formes d'oreilles dans les têtes antiques, exécutées d'après le naturel, ou copiées d'après l'antique, on remarque une

oreille toute particuliere, soit dans les figures idéales, soit dans celles des personnages déterminés. Les caracteres de ces oreilles consistent en ceci, qu'elles sont applaties & que les ourlets cartilagineux paroissent enflés, ce qui rend le passage intérieur plus étroit & rapetisse toute sa forme extérieure. C'est à quelques têtes d'Hercule que j'ai remarqué pour la premiere fois des oreilles semblables: dès-lors je conjecturai qu'il falloit que cette forme renfermât une signignification cachée, que je crois avoir trouvée, au moyen du tableau que Philostrate nous fait d'Hector.

Ce fameux Rhéteur introduit Palamede comme interlocuteur, & lui fait décrire la stature & les qualités des Héros Grecs & Troyens qui s'étoient signalés à la guerre de Troie: le Capitaine Grec releve particulierement les oreilles du fils de Priam & dit qu'il avoit des oreilles, ÔTA KATEAGÔS, c'est à dire qu'il avoit des oreilles brisées & écrasées. Il avoit eu les oreilles ainsi traitées, non à la lutte, comme le dit expressément Philostrate, attendu que ces sortes d'exercices n'étoient pas introduits chez les nations Asiatiques, mais au combat des taureaux. Ce qu'on appelle ici ÔTA KATEAGOS, se trouve éclairci, selon le même Auteur, par cette façon de parler, AMPHI PALAISTRON PEPONÎMÉNA TA ÔTA, c'est à dire des oreilles travaillées sur l'arène, comme il s'exprime au sujet de celles de Nestor. Il est vrai, je ne conçois pas, comment on a pu dire d'Hector qu'il a eu les oreilles ainsi traitées en combattant des taureaux; & Vigenere dans sa Traduction Françoise a formé le même doute. De-là je crois que le dernier Traducteur de ce Rhéteur, dans l'édition de Leipzig, a cru trancher la difficulté en recourant à une expression générale: il a rendu OTÂ KATEAGÔS par *Athletico erat habitu*.

Il

Il y a grande apparence que Philoſtrate parle ici comme par la bouche de Platon, qui fait faire à Socrate la demande ſuivante à Chariclès: „Dis-moi, ſi Périclès „a rendu les Athéniens meilleurs, ou s'il ne les a rendu „que plus babillards & plus vicieux?“ Surquoi Chariclès répond: „Il n'y a que ceux qui ont les oreilles briſées „qui puiſſent tenir ce langagé.“ Tôu ta ôta katea-gotôu akouis tauta, c'eſt à dire, ceux qui ne ſavent que ſe battre ſur l'arène. Platon fait ſans doute alluſion aux Spartiates, qui étoient de tous les Grecs ceux qui cultivoient le moins les Arts élevés au plus haut période par Périclès, & qui faiſoient généralement plus de cas des exercices du corps, que des productions de l'eſprit. Je n'ignore pas que Serranus s'écarte entierement de mon opinion en rendant ce paſſage de la maniere ſuivante: *Haec audis ab iis, qui fractus obtuſasque iſtis rumoribus aures habent.* C'eſt à dire: „c'eſt ce que tu entens dire à ceux qui ont les oreilles „remplies de ces bavardages.“ Car ma conjecture, relativement aux Spartiates, a pour appui un autre paſſage de Platon, dans ſon Protagoras, où, parmi les qualités qui diſtinguent ces fiers Républicains des autres Grecs, il dit d'eux: oi men ôta ta katagnôn, ceux qui ont les oreilles briſées. Du reſte cette façon de parler n'a pas été mieux commentée que la précédente; Meurſius, croyant que les Spartiates ſe déchiquetoient eux-mêmes les oreilles, rend ce paſſage par: *Aures ſibi concidunt.* De-là, le même Commentateurs n'a pas mieux entendu les mots ſuivant: Imantas perielitlon, dans l'idée que les Spartiates, après s'être déchiquetées les oreilles, ſe les ſerroient avec des courroies. Mais on conçoit aiſément qu'il eſt queſtion ici de ces courroies de combat, dont les Athletes s'entouroient les mains, comme un autre Savant l'a remarqué avant moi.

Lucien appelle un Lutteur avec des oreilles de cette nature, OTOKATAXIS. Diogene-Laërce, en parlant du Philosophe Lycon, célèbre Lutteur, le désigne par un OTOTHLADIAS terme Synonyme. Hesychius & Suidas expliquent ce dernier mot par, TA ÔTA TETHLASMENAS, des oreilles écrasées, & ne sauroit être entendu avec Heinsius par des oreilles mutilées. Saumaise, qui rapporte ce passage de Laërce, s'arrête longtems au mot aisé d'EMPINTIS & passe sous silence le terme difficile d'OTÔTHLADIAS.

Parmi les Héros de l'Antiquité celui qui se distingue par des oreilles de cette nature c'est surtout Hercule, parce que, dans les jeux qu'il institua lui même à Elis en l'honneur de Pelops fils de Tantale, il gagna le prix comme Pancratiaste: il fut encore vainqueur aux jeux qu'Acaste, fils de Pélée célébra à Argos. De plus Pollux est figuré avec des oreilles semblables, parce qu'il remporta la victoire comme Pancratiaste dans les premiers jeux Pythiques de Delphe; cette forme d'oreilles donnée à un jeune héros sur un grand bas-relief de la Villa Albani m'a fait croire que cette figure représente Pollux, ainsi que je l'ai fait voir dans mes Monumens de l'Antiquité. On remarque encore de semblables oreilles à la statue de Pollux au Capitole & à une petite figure du même héros au palais Farnese. Il faut observer toutefois que toutes les figures d'Hercule ne paroissent pas avec des oreilles ainsi conformées: celles qui nous le représentent comme Pancratiaste & par conséquent avec ce caractere, sont, en fait de statues, celle d'Hercule en bronze au Capitole, & six autres de marbre qu'on voit, la premiere au Belvedere, la seconde à la Villa Médicis, la troisieme au palais Matteï, la quatrieme à la Villa Borghese, la cinquieme à la Villa Ludovisi, & la sixieme au

jardin du palais Borghese. Parmi les têtes d'Hercule avec des oreilles portant ces caracteres, je peux citer les suivantes: celles du Capitole, du palais Barberini, de la Villa Albani, mais la plus belle de toutes ces têtes est celle d'un Hermès du Comte Fede, Antique trouvée à Tivoli dans les ruines de la Villa Adriana. Les Savans, qui ont présidé à la publication des Antiquités du cabinet d'Herculanum, auroient pu confirmer la vraie représentation des oreilles des Lutteurs, s'ils avoient voulu faire plus d'attention à celles des deux bustes d'Hercule de grandeur naturelle & de bronze, attendu que ces têtes étoient assez reconnoissables par leur configuration & par leurs cheveux: faute de faire des observations sur les caracteres en question, ils nous ont donné de fausses notions de ces Antiques, en faisant passer la premiere qui est dans l'adolescence pour un Marcellus, petit fils d'Auguste [1], & la seconde qui est dans l'âge viril pour un Ptolémée Philadelphe [2].

Il y a apparence que quelques unes des plus belles statues de l'Antiquité qui représentoient des Pancratiastes & qui étoient des ouvrages de Myron, de Pitagoras & de Leocharès, ainsi que le bel Antolycus, ont été caractérisées par de semblables oreilles. Nous voyons aussi que l'oreille droite du prétendu Gladiateur de la Villa Borghese a cette forme, ce qu'on n'avoit pas encore remarqué, parce que l'oreille gauche a été restaurée. A la Villa Albani on voit une statue représentant un jeune Héros, qui a des oreilles de cette forme; il en est de même d'une autre statue héroïque, qui étoit autrefois au palais Verospi & qui se trouve maintenant au cabinet de M. Jennings à Londres. C'est à de semblables

(1) Bronzi, Ercol. tav. 49. 50. (2) Ibid. tav. 61. 62.

bles oreilles que je crois reconnoître dans l'Hermès ou le Terme d'un Philosophe, à la Villa Albani, le fameux Lycon, successeur de Straton, de la secte Péripatéticienne: car ce Lycon, comme nous l'avons déja vu, avoit été dans sa jeunesse un fameux Pancratiaste, & il est à ce que je crois le seul Philosophe, qui se soit distingué par ce genre d'exercice. Or comme ce Philosophe, au rapport de Diogene-Laërce, avoit des oreilles écrasées, & qu'il offroit encore, après avoir renoncé à ces combats, toute la taille d'un Lutteur, PASAN SCHESIN ATHLÎTIKÎU EPIPHAINÔN, je crois rendre assez probable par-là ma dénomination de cet Hermès. Je conclus de plus que le beau buste de bronze du cabinet d'Herculanum, représentant un jeune homme avec de semblables oreilles sous la forme d'un Hermès, & portant en inscription le nom de l'Artiste, Apollonius, fils d'Archias, Athénien, nous offre ici la figure d'un jeune Lutteur & non pas celle de l'Empereur Auguste dans sa jeunesse, avec laquelle ce buste n'a aucune ressemblance (1). Pour conclusion je remarquerai encore qu'une statue du Capitole, connue sous le nom d'un Pancratiastes, ne sauroit être un pareil personnage, n'ayant pas les oreilles de la forme que je viens de leur assigner (2).

K.
Des cheveux.

Non moins que les oreilles, les cheveux étoient des branches de l'Art dans lesquelles les Anciens Statuaires cherchoient à montrer leur industrie. Ces parties sont des traits caractéristiques pour distinguer le moderne de l'antique, en ce que les Artistes modernes different beaucoup de ceux des anciens, soit par le jet des cheveux, soit par l'exécution en général de ces détails. J'ai déja parlé ci-devant de la chevelure rabattue sur le front, & j'ai

(1) Bronzi, Ercol. tav. 45. 46. (2) Mus. Capit. T. 3. tav. 61.

& j'ai fait voir que cette façon de traiter les cheveux, ainſi que leur jet particulier, diſtinguoit un Jupiter & un Hercule des autres Dieux.

La maniere de traiter les cheveux étoit différente ſelon la nature de la pierre. Les cheveux, exécutés ſur l'eſpece la plus dure, ont l'air de ces cheveux courts, peignés enſuite avec un peigne fin, parce que cette ſorte de pierre eſt trop peu maniable pour pouvoir en tirer une chevelure flottante & bouclée. Tandis que dans les figures d'hommes, exécutées en marbre & datant des bons tems de l'Art, les cheveux ſont tenus bouclés & flottans, excepté lorsque les têtes étoient des portraits; alors l'Artiſte ſe trouvoit aſtreint à rendre les cheveux courts ou droits du perſonnage. Quant aux têtes de femmes, & particulierement aux figures virginales où les cheveux ſont relevés & noués derriere la tête, on voit toute la chevelure traitée par ondes & formant des cavités conſidérables, tant pour y répandre de la variété, que pour y jetter du clair-obſcur. C'eſt ainſi que ſont travaillés les cheveux de toutes les Amazones, qui pouroient ſervir de modele à nos Artiſtes pour les ſtatues de Vierges & de Martyres.

a. Comparaiſon de la maniere de traiter les cheveux, des Artiſtes anciens & modernes.

Différens des Statuaires anciens, les Sculpteurs modernes ont adopté pour leurs figures d'hommes une certaine marche de cheveux, qui eſt propre aux Satyres ou aux Faunes, comme je le ferai voir ci-après, ſans doute parce que l'exécution de cette eſpece de chevelure leur coute moins de peine; tandis que dans leurs figures de femmes ils ont rendu les cheveux avec peu ou point de cavités, ce qui leur ôte de la variété & ce qui les prive du clair-obſcur.

Les cheveux des Satyres & des Faunes ſont hériſſés & peu crêpés à leur pointe, parce qu'on a voulu leur donner

b. Des cheveux, des Satyres ou des Faunes.

donner le caractere des poils de chèvres, ainsi qu'on a donné des pieds de chèvres aux vieux Satyres & à quelques figures de Pan: c'est là ce qui a fait donner au Dieu Pan l'épithète de PHRIXOKOMÎS, aux cheveux hérissés (1). Ces sortes de cheveux s'appellent en général, EUTHYTHRIX, & Suétone les nomme *capillus leniter inflexus* (2). Si dans le Cantique des Cantiques (3) les cheveux de l'épouse sont comparés aux poils de chèvres, il faut entendre cela sans doute des chèvres de l'Orient, qu'on a coutume de tondre à cause de la longueur de leurs poils (4).

c. Des cheveux d'Apollon & de Bacchus.

Apollon & Bacchus portent des cheveux qui descendent le long des épaules. Il n'y a que ces deux Divinités qui les aient de cette forme; ce qu'il est bon de remarquer, parce que ce caractere de la chevelure les fait connoître dans leurs figures mutilées.

d. Des cheveux de la jeunesse.

Les enfans portoient des cheveux longs jusqu'aux années de l'adolescence, comme nous le voyons par le récit de Suétone, qui nous apprend que Néron, pendant son séjour à Naples, avoit rassemblé cinq mille enfans portant de longs cheveux (5). Mais les jeunes gens avoient coutume de porter les cheveux plus courts, surtout par derriere, excepté ceux de l'île d'Eubée, qu'Homere nomme à cause de cela OPITHON KOMOÔN.

e. De la couleur des cheveux.

A cette occasion je ne saurois passer sous silence la couleur des cheveux, d'autant plus que bien des passages des anciens Auteurs ont fait naître de singulieres méprises sur cet objet. La couleur blonde, XAUTHÎ, a toujours été regardée comme la plus belle, & la blonde cheve-

(1) Anthol. L. 4. c. 36. p. 364. l. 15.
(2) Suet. Aug. c. 79.
(3) C. 4. v. 1.
(4) Bochart, Hieroz. T. 1. L. 2. c. 51. p. 625.
(5) Suet. Nero. c. 2.

chevelure a été donnée également aux plus beaux des Dieux, à Apollon, à Bacchus, & aux plus illuſtres des Héros. Elien nous apprend qu'Aléxandre avoit des cheveux blonds ([1]). En conſéquence de cette notion j'ai rétabli ailleurs ([2]) le ſens de ce paſſage d'Athénée ([3]), OUD'O POIÎTÎS (SIMONIDÎS) OPHI LOGÔN CHRYSOKOMAN APOLLÔNA? paſſage qu'on avoit appliqué jusqu'alors aux cheveux noirs d'Apollon, & qui avoit été entendu de même par François Junius ([4]). Au moyen d'un ſigne d'interrogation tout le paſſage en queſtion reçoit un ſens tout oppoſé. Cette couleur des cheveux eſt auſſi nommée, MELICHRÔOS ([5]), & lorsque Lucrece dit *Nigra* MELICHRÔOS *eſt* ([6]), il confirme le ſens de notre paſſage. Le Poëte en parlant des flatteries impertinentes qu'on prodigue au beau ſexe, cite auſſi celle-ci, de nommer une jeune fille qui a des cheveux noirs, MELICHRÔOS, pour lui donner ce qu'elle n'a pas. De la maniere qu'on a interprêté jusqu'ici Simonide, il réſulteroit que ce Poëte contrediroit le chantre d'Achille, qui ne caractériſe aucun de ſes perſonnages par des cheveux noirs.

II. De la beauté des extrémités des figures.

La beauté de la forme des autres parties du corps, telles que les extrémités, les mains & les pieds, étoit auſſi univerſellement déterminée que celle des ſurfaces. Et Plutarque montre en général ſur cet objet, comme ſur bien d'autres peu de connoiſſance de l'Art, lorsqu'il avance, que les Artiſtes ne portoient leur attention qu'à bien finir le viſage, ſans ſoigner également les autres parties de la figure. Les extrémités ne ſont pas plus difficiles

(1) Aelian. var. hiſt. L. 12. c. 14.
(2) Monum. Ant. V. 2. p. 46.
(3) Athen. Deipn. L. 13. p. 604. A.
(4) Juni. de Pict. vet. L. 3. c. 9. p. 232.
(5) Philoſt. L. 1. Icon. 4. p. 768.
(6) Lucret. L. 4. v. 1154.

ficiles dans la morale, où l'extrême vertu confine au vice, que dans l'Art, où les détails des figures atteftent l'intelligence de l'Artifte à rendre le beau. Le tems & la fureur des hommes ne nous ont laiffé que peu de beaux pieds & encore moins de belles mains. On fait que les mains de la Vénus de Médicis font modernes; de-là on peut fe faire une idée du jugement de ceux qui ont trouvé des défauts dans ces mains qu'ils ont cru antiques.

A. De la beauté des mains.

La beauté d'une main de jeuneffe confifte dans un embonpoint modéré, avec des traces à peine fenfibles, comme des ombres adoucies fur les jointures des doigts qui font marquées à une main potelée par de petits trous. Les doigts font tirés avec une diminution agréable, comme des colonnes d'une belle proportion, & paroiffent fans indication des articles. Chez les anciens Statuaires, le dernier article des doigts n'eft pas recourbé fur le devant comme chez les modernes; ils ne tenoient pas non plus les ongles fi long que les tiennent ces derniers. Les Poëtes nomment de belles mains des mains de Pallas [1], ils difent encore des mains de Polyclete [2], parce que cet Artifte avoit la réputation de les faire d'une belle forme. Quant aux belles mains antiques qui fe font confervées, je citerai d'abord parmi celles d'hommes, une main de celui des fils de Niobé qui eft étendu par terre, & une autre main de Mercure, embraffant Herfé, dans le jardin du palais Farnefe. Quant aux belles mains de femmes, nous en avons une de l'Hermaphrodite de la Villa Borghefe, & les deux mains, ce qui eft bien rare, à la figure en queftion d'Herfé.

B. De la beauté des ge-

Les plus beaux genoux & les plus belles jambes en figures d'hommes font fans contredit ceux de l'Apollon Sau-

(1) Anthol. L. 7, p. 476. l. 5. (2) Ibid. p. 477. l. 16.

Sauroctonon de la Villa Borghese, ainsi que ceux d'un Apollon, ayant un cigne à ses pieds, & d'un Bacchus, deux statues de la Villa Médicis: ces figures de l'âge fait & de la belle nature ont les genoux & leur emboîture, ainsi que leur articulation, foiblement indiqués, de sorte que de la cuisse à la jambe le genou forme une éminence douce & unie qui n'est pas interrompue par des cavités & des convéxités. Pour montrer que cette indication imparfaite de la forme d'un genoux de jeunesse n'est pas superflue, il seroit à propos de ramener l'attention du Connoisseur aux figures de cet âge des Artistes modernes, qui en ont produit un bien petit nombre où cette partie de la belle nature se trouve observée. Je parle principalement des figures de notre sexe: car rien de plus rare que de trouver de beaux genoux de jeunes gens dans la nature, si ce n'est d'en trouver de tels dans les ouvrages de l'Art, soit tableaux, soit statues. De sorte que sur cet article je ne pourois rapporter comme modele aucune figure de Raphaël, encore moins des Carraches & de leurs successeurs. A cet égard le bel Apollon, exécuté à la Villa Albani par Raphaël Mengs, peut servir de modele à nos Peintres. Quant aux figures de femmes qui se trouvent à Rome, celle qui a les plus belles jambes est la Thétis de la Villa Albani. Dans le volume suivant on trouvera une description de cette statue.

noux & des jambes.

C. De la beauté des pieds.

Un beau pied, ainsi que de beaux genoux, étoit plus visible chez les Anciens qu'il ne l'est chez les Modernes. Comme les Anciens ne se serroient pas tant les pieds que nous par des chaussures étroites, ils avoient ces parties du corps de la plus belle tournure. Nous voyons par les observations des Philosophes, & par les inductions qu'ils tiroient de-là par rapport aux inclinations de l'ame, que les Anciens considéroient la forme des pieds

avec une attention ſcrupuleuſe ([1]). C'eſt pourquoi dans les deſcriptions des belles perſonnes, telles que de Polyxene ([2]) & d'Aſpaſie ([3]), on cite leurs beaux pieds, & l'hiſtoire n'a pas dédaigné de faire mention de la difformité des pieds de l'Empereur Domitien ([4]). Les ongles des pieds ſont plus applatis aux ſtatues des Anciens qu'à celles des Modernes.

III. De la beauté des ſuperficies du corps.

Après avoir conſidéré la beauté, relativement aux extrémités de la figure, nous la diſcuterons de même par rapport aux ſuperficies, ſavoir la poitrine & les parties inférieures du corps.

A. De la poitrine des hommes.

La beauté de la poitrine des figures d'hommes conſiſte dans le beau dégagement de ſon élévation. C'eſt une poitrine ſemblable que le pere des Poëtes donne à Neptune, & après lui à Agamemnon. Anacréon déſiroit de voir dans celui qu'il aimoit une poitrine d'une forme pareille ([5]).

B. Du ſein des femmes.

Le ſein ou la gorge des figures de femmes n'a jamais trop d'ampleur. L'Abbé Banier eſt mal informé, lorsqu'il avance que Cérès paroît ordinairement ſur les monumens anciens comme une femme, ayant le ſein fort gros ([6]). Il faut que ce Savant ait pris une Cérès moderne pour une Cérès ancienne. Dans les figures divines le ſein a toujours une forme virginale, les Anciens faiſant conſiſter la beauté de cette partie dans une élévation modérée: pour l'empêcher de groſſir l'on ſe ſervoit d'une pierre de l'île de Naxos, qu'on pulvériſoit & qu'on appliquoit ſur la gorge ([7]). Les Poëtes comparent un ſein

(1) Ariſtot. φυσιογνωμ. L. 1. p. 147. l. 8. L. 2. p. 187. l. 26. ed. Sylb.
(2) Dares Phryg. c. 13.
(3) Aelin. Var. hiſt. L. 12. c. 1.
(4) Suet. Domit.
(5) Conf. Caſaub. animadv. in Athen. L. 15. p. 972. l. 40. edit. Lugd. 1621.
(6) Banier, Mythol. T. 5. p. 115.
(7) Dioſcor. L. 5. c. 168.

ſein viriginal à des raiſins qui ne ſont pas encore mûrs (1). Apollonius rend cette élévation modérée du ſein des Nymphes par le terme *obſcura*, lorsqu'il dit: *Crinis ad obſcurae decurrens cingula mammae* (2). Dans quelques Vénus au deſſous du naturel, les mamelles ſont reſſerrées & ſemblables à des éminences terminées en pointes: cette forme du ſein paroît avoir été regardée comme la plus belle. J'excepterai de cette maxime la ſeule Diane d'Epheſe, qui non ſeulement a les mamelles groſſes & pleines, mais qui en a auſſi un grand nombre: d'ailleurs cette forme, étant ſymbolique, n'a pas la beauté pour objet. Parmi les figures idéales nous ne voyons que les Amazones avec de groſſes & d'amples mamelles; auſſi comme elles repréſentent des femmes & non des filles, le bout de leur ſein eſt viſible.

Dans l'Antique le ſein des Nymphes, ainſi que celui des Déeſſes, n'eſt pas ſurmonté d'un bout viſible, du moins il n'eſt pas ſaillant dans les figures de marbre, & il ne le ſeroit pas non plus dans celles en peinture: car telle eſt la forme de cette partie dans l'innocence de l'âge. Comme le bout du ſein eſt entierement dévéloppé dans la prétendue Vénus, peinte de grandeur naturelle ſur un tableau antique conſervé au palais Barberini, je conclus que cette figure ne peut pas repréſenter une Déeſſe. Parmi les Modernes quelques uns des plus grands Artiſtes ſont repréhenſibles ſur cet article. Le Dominiquin entre autres, ayant peint à freſque un plafond dans la maiſon de Coſtaguti à Rome, a repréſenté la Vérité, qui s'arrache des bras du Tems, avec des mamelles ſurmontées de mamelons d'une telle groſſeur qu'une femme qui auroit allaité pluſieurs enfans, ne ſauroit les avoir plus amples & plus ſaillans.

(1) Theocrit. Idyl. II. v. I. Nonn. Dionyſ. L. I. p. 4. l. 4. p. 15. l. 9.

(2) Argon. L. 3. v. 526.

ſaillans. Aucun Peintre moderne n'a mieux rendu la forme d'un ſein virginal qu'André del Sarto, entre autre dans une figure peinte à mi-corps, couronnée d'une guirlande & tenant des fleurs dans ſa main. Ce tableau ſe trouve dans le cabinet de M. Cavaceppi.

C. De la partie inférieure du corps.

Dans les figures mâles le corps inférieur eſt comme celui d'un homme qui a joui d'un ſommeil tranquille & qui a fait une bonne digeſtion; le ventre, ſans y être gonflé, eſt tel que les Phyſiciens veulent qu'il ſoit pour être la marque d'une longue vie (1). Le nombril eſt conſidérablement enfoncé, ſurtout à quelques figures de femmes (2), & quelquefois il forme un petit demi-cercle dirigé tantôt en haut tantôt en bas. Il eſt des figures où cette partie eſt d'un plus beau travail qu'à la Vénus de Médicis, dont le nombril eſt ſingulierement grand & profond.

Les parties naturelles ont auſſi leurs beautés particulieres dans les figures antiques. Parmi les teſticules le gauche eſt toujours plus gros que le droit, ainſi qu'on l'a remarqué dans la nature: de même on a obſervé que l'œil gauche voit plus clair que le droit (3). Du reſte il ne faut pas croire que ce ſoit une mutilation violente, lorſque nous voyons quelques figures d'Apollon & de Bacchus, privées comme à deſſin de leurs teſticules & n'offrant à nos yeux que les enveloppes vides de ces parties. A l'égard de Bacchus cette ſuppreſſion peut avoir ſa ſignification ſecrete, parce que ce Dieu a été ſouvent confondu avec Athys par les Ecrivains & qu'il a été privé de ſon ſexe comme ce dernier (4). Or comme on ſait qu'Apollon

(1) Bacco, Verul. Hiſt. Vit. & Mort. p. 174.

(2) Conf. Achil. Tat. Erot. L. 1. p. 9. l. 7.

(3) Philoſoph. Tranſact. v. 3. p. 730. Denis, Mémoires. p. 213.

(4) Euſeb. præp. evang. L. 2. p. 41. l. 39.

lon étoit auſſi révéré dans Bacchus, il ſe peut que la mutilation de ces parties ait la même ſignification ([1]).

Je laiſſe aux ſcrutateurs de la beauté le ſoin de tourner la médaille, & de faire des obſervations particulieres ſur les parties que le Peintre d'Anacréon ne pouvoit pas repréſenter dans la maîtreſſe du Poëte.

IV. Conſeils généraux ſur les objets diſcutés dans ces chapitres.

J'ajouterai à ces conſidérations ſur la beauté quelques conſeils qui pouront ſervir de premieres leçons aux voyageurs & aux jeunes gens dans la contemplation des figures Grecques. Premierement, ne cherchez point à découvrir des défauts dans les ouvrages de l'Art, avant que vous ayez appris à en connoître, à en ſaiſir les beautés. Cette maxime eſt fondée ſur l'expérience journaliere. La plupart de ceux qui peuvent voir la forme par eux-mêmes, & qui ſont obligés de voir l'eſſence par les autres, échouent dans la connoiſſance du beau, parce qu'ils veulent être Cenſeurs avant d'avoir été Diſciples: ils ſont comme ces Ecoliers, qui ont aſſez de fineſſe pour voir le côté foible de leur Maître. Notre vanité ne ſe contente pas d'une contemplation oiſive, & notre amour propre veut être flatté: pour ſatisfaire l'une & l'autre nous voulons juger. Mais comme il eſt plus aiſé de trouver une propoſition négative qu'une propoſition affirmative, de même il eſt plus facile de découvrir les défauts d'un ouvrage, que d'en ſaiſir les beautés. Il coute moins de peine de juger que d'enſeigner. Les ſoi-diſans Connoiſſeurs, s'approchent d'une belle ſtatue, exaltent ſa beauté en termes généraux, cela ne coute rien, & quand ils ont promené longtems des regards incertains ſur l'ouvrage, ſans avoir ſaiſi la bonté de ſes parties ni ſans avoir pénétré le principe de ſa perfection, ils les fixent ſur les prétendues

(1) Euſeb. præp. evang. L. 1. p. 18. l. 25.

dues imperfections. Dans l'Apollon ils vous remarqueront le genou tourné en dedans, ce qui eſt plus du Reſtaurateur que du Maître; dans le prétendu Antinoüs du Belvedere, ils critiqueront les jambes jettées en dehors; dans l'Hercule Farneſe, ils ſe rappelleront d'avoir lu quelque part, que la tête n'eſt pas proportionnée au corps, & ils diront qu'elle eſt un peu petite. Ceux qui ſe piquent d'une érudition plus profonde, vous raconteront à cette occaſion que la tête de cet Hercule a été trouvée dans un puits à une lieue de la ſtatue, & que les jambes ont été découvertes à dix lieues loin de leur tronc, conte qui ſe trouve rapporté gravement dans plus d'un livre: delà vient qu'on n'y remarque que les additions modernes. C'eſt de cette nature que ſont les remarques que les guides aveugles font faire à ceux qui voyagent à Rome. D'autres ſe trompent par trop de circonſpection: ſous prétexte de ſe dépouiller de toute prévention en faveur des monumens de l'antiquité, ils paroiſſent avoir pris la ferme réſolution de ne rien admirer. Froid à la vue d'une belle antique, il n'ont garde de s'en laiſſer affecter, parce qu'il croiroient décéler de l'ignorance en ſe livrant à un transport d'admiration. Cependant Platon prétend que l'admiration eſt le ſentiment d'une ame philoſophique & le commencement de la ſageſſe (1). Voulez-vous être initié dans les myſteres de l'Art, faites autrement, approchez-vous d'un eſprit prévenu en faveur de l'antique. Perſuadé que vous ſerez d'y trouver du beau, vous le chercherez & à force de le chercher, il ſe dévoilera à vos yeux. Retournez jusqu'à ce que vous l'ayez trouvé: car il exiſte.

Secondement, évitez de répéter les déciſions des gens du métier: ils préfèrent presque toujours le difficile

(1) Μάλα γὰρ φιλοσόφου τοῦτο τὸ πάθος τὸ θαυμάζειν· οὐ γὰρ ἄλλη ἀρχὴ φιλοσοφίας, ἢ αὕτη. Plat. Theaet. p. 7. l. 13.

cile au beau. Cet avertiſſement n'eſt pas moins utile que le précédent, parce que telle eſt en général la routine des Artiſtes ordinaires, qu'ils n'eſtiment que le travail ſans faire cas du ſavoir. Auſſi eſt-il de fait que cette fauſſe prévention eſt très-préjudiciable à l'Art, & qu'il eſt arrivé de-là que dans nos tems modernes le beau ſemble en avoir été banni. Ce ſont ces Artiſtes pédantesques, ces Peintres froids, incapables de ſentir le beau, ou de le rendre, qui ont introduit dans les compoſitions des plafonds & des voutes cette multitude de raccourcis outrés. L'artifice de ces raccourcis eſt devenu tellement le partage des plafonds, qu'on taxe le Peintre d'ignorance lorsque les figures de ſa compoſition ne paroiſſent pas toutes vues d'en bas. C'eſt d'après ce goût corrompu qu'on juge ordinairement les deux ovales du plafond de la galerie à la Villa Albani, peints par Raphaël Mengs, & qu'on leur donne la préférence ſur le tableau capital du milieu, exécuté par le même Maître. Ce grand homme, qui avoit prévu ce jugement, avoit dit en travaillant qu'il vouloit donner de la pâture aux ſens groſſiers de ces juges du goût par l'artifice des raccourcis & par le jet des draperies dans le nouveau ſtyle des coupoles d'égliſes. L'Amateur ne manquera pas d'y conformer ſon jugement, pour peu qu'il craigne d'être taxé de ſingularité, ou d'être expoſé à la contradiction. L'Artiſte, qui cherche les ſuffrages du grand nombre, marche avec confiance ſur la route battue, & croit peut-être montrer plus de talent quand il produit ſur le marbre un réſeau travaillé à jour, que lorsqu'il en tire une figure exécuté d'un deſſin pur.

Troiſiemement, faites, à l'imitation des anciens Artiſtes, une différence entre l'eſſentiel du deſſin & les acceſſoires, ſoit pour que votre jugement ne tombe pas à faux en relevant des choſes qui ne méritent aucun exa-

men, ſoit auſſi pour que votre attention puiſſe ſe diriger & ſe fixer ſur le véritable but de l'art du deſſin. Rien ne prouve mieux le peu d'attention qu'apportoient les anciens Artiſtes à rendre les choſes qui étoient pour ainſi dire hors de leur ſphere, que, par exemple, les vaſes peints, où l'on voit quelquefois la chaiſe d'une figure aſſiſe indiquée par un ſimple bâton poſé horizontalement, ſans s'embarraſſer comment on poura ſe repréſenter la figure aſſiſe: mais en revanche cette même figure vous fera connoître toute l'habileté du Maître. Cependant je ne prétens pas à la faveur de ces conſeils louer le médiocre, ni pallier les défauts réels qui ſe trouvent quelque fois dans l'antique; mais lorsque je vois dans le même ouvrage la figure principale d'une beauté ſupérieure, & les détails, ou les attributs d'un travail entierement inférieur, je crois qu'on en peut tirer l'induction que les Anciens regardoient ces négligences de la forme & de l'exécution comme des acceſſoires, ou, comme les appelloient les Artiſtes Grecs des *parergons*. Il ne faut pas enviſager ces parergons comme les épiſodes d'un poëme, ou comme les diſcours dans une hiſtoire, expédiens au moyen desquels le Poëte & l'Hiſtorien cherchent à déployer tout leur art. Le cigne qui eſt aux pieds de la belle figure de l'Apollon de la Villa Médicis, a beſoin d'être jugé avec cette indulgence: il eſt certain qu'il reſſemble plus à une oie qu'à un cigne. Quoiqu'il en ſoit, je ne veux pas établir de regle en faveur de tous les parergons, parce que je ne pourois jamais la ſoutenir contre les rapports des Ecrivains, ni contre l'inſpection des yeux. A une infinité de figures revêtues de leur armure nous voyons que les moindres franges des cottes d'armes ſont indiquées; & dans quelques ſtatues il ſe trouve des pieds où les plus petits acceſſoires de la chauſſure ſont travaillés avec la derniere délicateſſe. Nous apprenons des anciens

anciens Auteurs, que tous les travaux du Jupiter de Phidias étoient d'un extrême fini, & nous ſavons quels ſoins Protogene avoit employé dans ſon tableau du chaſſeur Jalyſus pour rendre parfaitement une perdrix, ſans parler d'une infinité d'autres ouvrages.

Quatriemement, gardez-vous de faire tomber votre critique ſur les anciens Artiſtes, lorsque vous trouvez des parties manifeſtement défectueuſes dans les gravures, auxquelles vous êtes obligés d'avoir recours, faute de pouvoir contempler les monumens mêmes; ſoyez aſſûré que les défectuoſités ſont ou du Deſſinateur ou du Reſtaurateur. Quelquefois ils partagent la faute: ce qui a lieu ſurtout par rapport aux Gravures de la galerie de Giuſtiniani, dans laquelle toutes les ſtatues ont été reſtaurées par les ouvriers les plus mal-adroits, & dans laquelle tout ce qui eſt véritablement antique à été deſſiné par des gens peu faits pour l'antique. Appuyé de cette expérience je prononce ſur les jambes médiocres d'un beau Bacchus, ſoutenu par un Satyre, ſtatue conſervée à la bibliothéque de St. Marc à Véniſe (1), & je décide que le médiocre eſt une addition moderne.

V. Du deſſin des Animaux des Maîtres Grecs.

Après avoir diſcuté dans ce chapitre le deſſin des parties de la figure humaine, nous paſſons à celui de la forme des animaux. Chez les Grecs l'étude de la nature des animaux ne fut pas moins l'objet de leurs Artiſtes qu'elle étoit celui de leurs Philoſophes. Nous ſavons que pluſieurs Statuaires ſe firent une grande réputation par la maniere ſupérieure avec laquelle ils rendoient les animaux. Calamis ſe diſtingua dans l'art de repréſenter les chevaux & Nicias dans celui de rendre les chiens. La vache de Myron eſt plus célèbre que ſes autres

(1) Zanetti, ſtat. di Venez. P. 2. tav. 26.

autres ouvrages, & a été chantée par plusieurs Poëtes, dont les vers nous sont parvenus. On vantoit encore un chien de cet Artiste, ainsi qu'un veau de Menechmus (1). Nous lisons que les anciens Artistes faisoient des bêtes féroces d'après le naturel, & que Pasitele avoit devant lui un lion vivant, lorsqu'il fit ce roi des animaux (2).

Il s'est conservé des lions & des chevaux d'une grande beauté, tant de ronde-bosse & de demi-bosse, que sur des médailles & sur des pierres gravées. Le lion assis de marbre blanc, plus grand que le naturel, le même qui étoit placé autrefois au port du Pirée d'Athene & qui décore maintenant l'entrée de l'Arsenal de Venise, est rangé avec raison parmi les plus beaux monument de ce genre. Le lion sur ses pieds du palais Barberini, aussi plus grand que le naturel & enlevé d'un tombeau, montre ce Roi des animaux dans sa majesté terrible. De quelle beauté de dessin & de coin ne sont pas les médailles de la ville de Velia! Au reste ceux qui ont observé plus d'un lion dans la nature, nous assurent que les figures antiques de ces animaux renferment quelque chose d'idéal qui les distingue des lions vivans.

Peut-être que les Artistes modernes, n'ont pas surpassé les anciens dans l'art de rendre les chevaux, comme l'avance l'Abbé du Bos, qui soutient que les chevaux Anglois surpassent en beauté ceux de la Grece & de l'Italie. Il est certain que les jumans Napolitaines & Angloises, saillies par des étalons Andalous, produisent une race de chevaux plus noble, & qu'on se sert de cette industrie pour perfectionner les haras de ces pays. Quoiqu'on pratique cet expédient dans d'autres climats, il n'a pas tou-

(1) Plin. L. 34. c. 19. (2) Id. L. 36. c. 5.

toujours le même ſuccès, & il en réſulte ſouvent le contraire. Les chevaux Germains, que Céſar trouvoit très-mauvais, ſont aujourd'hui très-bons; & les chevaux Gaulois fort eſtimés de ſon tems ſont préſentement les moindres de l'Europe. Les Anciens ne connoiſſoient pas la belle race des chevaux Danois, & celle des chevaux Anglois leur étoit pareillement inconnue; mais ils avoient les chevaux de Capadoce & d'Epire, ainſi que les plus beaux de tous, ceux de Perſe, de l'Achaïe, de Theſſalie, de Sicile, de Thyrrhénie, de Celtie ou d'Eſpagne. Platon fait dire à Hippias: „Notre climat produit la plus belle „race de chevaux (1).“ C'eſt donc un jugement un peu hazardé, lorsque le même Abbé cherche à étayer ſon opinion de quelques défauts du cheval de Marc-Aurele: cette ſtatue renverſée & enſouie a dû naturellement ſouffrir de ces accidens. Quant aux chevaux de Monte Cavallo, qu'il dit défectueux, je nie tout net la choſe & je ſoutiens que ce qui eſt antique eſt très-bon.

Quand nous n'aurions d'autres chevaux antiques que ceux dont nous venons de parler, nous pouvons poſer en fait, que les Statuaires de l'Antiquité, qui avoient occaſion de poſer mille ſtatues équeſtres contre une ſeule qu'on érige de nos jours, connoiſſoient auſſi bien les qualités d'un bon cheval que leurs Ecrivains & leurs Poëtes: nous ne pouvons douter que Calamis n'ait eu autant de ſagacité qu'Horace & Virgile à bien ſaiſir les qualités & les beautés d'un cheval. Il me ſemble que les deux chevaux en queſtion du mont Quirinal à Rome, les quatre chevaux de bronze poſés ſur le portrait de l'égliſe de St. Marc à Veniſe, ſont tout ce que nous pouvons voir de plus beau dans ce genre; la tête du cheval de l'Empereur Marc-Aurele ne ſauroit être ni mieux tournée, ni plus ſpiri-

(1) Hipp. maj. p. 348. ed. Basl.

ſpirituelle dans la nature. Les ſix chevaux de bronze qui décoroient le frontiſpice du théâtre d'Herculanum, étoient de la plus grande beauté, mais de race légere, comme les chevaux barbes: des débris de ces chevaux on en a compoſé un ſeul, qu'on voit aujourd'hui dans la cour du cabinet des Antiques de Portici. Deux autres petits chevaux de bronze, conſervés pareillement parmi les Antiques de ce cabinet, méritent une place parmi les monumens les plus précieux de ce genre. Le premier, monté par ſon cavalier, fut découvert au mois de mai 1761 dans les fouilles d'Herculanum; mais les jambes du cheval & du cavalier manquoient, ainſi que le bras droit de celui-ci. On a auſſi trouvé la baſe garnie d'argent de ce dernier morceau. Le cheval repréſenté au galop & appuyé contre un gouvernail, eſt de la longueur de deux palmes de Naples; il a les yeux d'argent, une roſe du même métal ſur le front & attachée à la bride, ainſi qu'une tête de Méduſe ſur le poitrail. La bride eſt de cuivre. La figure du Cavalier qui reſſemble à Aléxandre le grand, a pareillement les yeux d'argent: ſon manteau eſt attaché ſur l'épaule droite avec une agraffe d'argent. Il tient de la main gauche le fourreau de ſon épée, ce qui fait préſumer qu'il tenoit l'épée de la main droite qui manque. Cette figure a un palme Romain & dix pouces de hauteur. L'autre cheval a été trouvé également mutilé & ſans Cavalier. Depuis le tems de cette découverte on a trouvé dans le même endroit un autre cheval de même grandeur, monté par une Amazone; ce cheval dans l'action de ſauter, repoſe du poitrail ſur un Hermès. On a quelques médailles de Syracuſe & d'autres endroits ſur lesquelles il y a des chevaux d'une grande beauté de deſſin. L'Artiſte, qui a gravé les trois lettres initiales de ſon nom, ΜΥΘ, ſous une tête de cheval ſur une belle cornaline du cabinet de Stoſch, étoit ſûr du

ſuccès

ſuccès de ſon travail & de l'approbation des Connoiſſeurs (1).

Je répéterai à cette occaſion l'obſervation que j'ai faite ailleurs (2), ſavoir que les anciens Artiſtes n'étoient pas plus d'accord ſur le mouvement ſucceſſif des chevaux, c'eſt à dire ſur leur maniere de lever & de porter les pieds en avant, que ne le ſont quelques Auteurs modernes qui ont traité cet article. Quelques uns prétendent (3) que les chevaux levent les deux jambes de chaque côté en même tems, & telle eſt l'allure des quatre chevaux antiques de Veniſe, des chevaux de Caſtor & de Pollux du Capitole, de ceux de Nonius Balbus & de ſon fils à Portici. D'autres ſont perſuadés que les chevaux ſe meuvent en ligne diagonale, ou en forme de croix (4), qu'après avoir levé le pied droit de devant ils levent le pied gauche de derriere, ce qui eſt fondé ſur l'expérience & ſur les loix de la mécanique. C'eſt ainſi que levent les pieds le cheval de Marc-Aurele, les quatre chevaux de ſon char ſur le bas-relief du Capitole, ainſi que ceux de Titus ſur l'arc qui porte le nom de cet Empereur.

On voit encore à Rome d'autres animaux de fabrique Grecque, exécutés en pierres dures & en marbre. A la Villa Négroni il y a un très-beau tigre de baſalte, monté par un très-bel enfant de marbre. On voyoit encore à Rome un grand & beau chien de marbre, qui a paſſé en Angleterre depuis quelques années. Peut-être ce chien eſt-il de la main de Leucon, renommé dans ce genre de travail (5). La tête du bouc ſi connu du Palais Giuſtiniani n'eſt pas antique.

La

(1) Deſ. des Pier. gr. du cab. de Stoſch, p. 543. Monum. Ant. ined. p. 238.

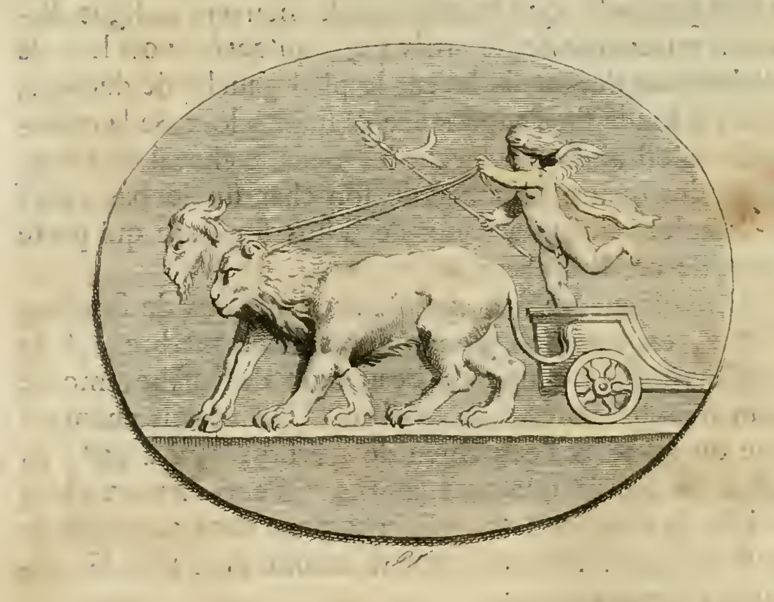
(2) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch, p. 570.

(3) Borel. de motu Animal. P. 1. c. 20. Baldinuc. Vite de Pitt. T. 2. p. 59.

(4) Magalotti Letteri.

(5) Anthol. L. 6. c. 1. ep. 2. p. 411.

La matiere n'eſt pas épuiſée par ces obſervations ſur le deſſin du nud des Artiſtes Grecs, je le ſens; mais je crois avoir donné le fil qu'on peut ſuivre avec ſûreté pour ſe tirer de ce labyrinthe. Rome eſt l'endroit le plus convenable pour vérifier & pour appliquer toutes ces obſervations: mais ce n'eſt pas en courant qu'on parviendra à les apprécier & à en tirer de l'utilité. Les choſes qui pouroient paroître d'abord peu conformes aux notions répandues dans ce traité, ſe rapprocheront du ſens de l'Auteur à raiſon de l'attention qu'on apportera à l'examen des objets, & confirmeront enfin que les principes qu'il cherche à établir ſont le fruit de pluſieurs années d'expérience.



CHA-



CHAPITRE V.

Du deſſin des figures drapées.

Introduction.

Après avoir traité dans le chapitre précédent le deſſin du nud des Artiſtes Grecs, je me propoſe dans celui-ci d'examiner le deſſin des figures drapées. La diſcuſſion de la draperie eſt d'autant plus néceſſaire dans une Hiſtoire ſyſtématique de l'Art, que la plupart des Traités qu'on nous a donnés jusqu'ici de l'habillement des Anciens ſont plus ſavans qu'inſtructifs, & ſi vagues qu'un Artiſte pouroit les avoir tous lus & n'en être ſouvent que plus embarraſſé. Ces Traités ont été compilés par des gens qui n'avoient que la ſcience des livres, ſans avoir la connoiſſance intuitive des ouvrages de l'Art. Il faut avouer auſſi qu'il eſt très-difficile de déterminer exactement tous les points relatifs à cet objet, & mon deſſein n'eſt pas de donner des recher-

X 2 ches

ches détaillées ſur cette partie. Il ſuffit de l'inſpection des yeux pour ſentir la vérité des paroles de Pline, lorsqu'il dit, que les Grecs étoient dans l'habitude de ne rien voiler, tandis que les Romains, ſuivant un uſage contraire, drapoient leurs figures & revêtoient ſurtout celles de leurs héros de la cuiraſſe (1). En conſéquence de ce principe je commencerai ce chapitre par la diſcuſſion de l'habillement des femmes, & je le finirai par l'indication du vêtement des hommes.

I. De l'habillement des femmes.

Je parlerai d'abord des étoffes, puis des différentes parties & formes de l'habillement des femmes, & enfin de la parure & de l'élégance ſoit de leurs habits même, ſoit du reſte de leur ajuſtement.

A. De l'étoffe du vêtement.

A l'égard du premier point, le vêtement des femmes étoit en partie de toile ou d'autre étoffe legere, & même de ſoie dans les tems poſtérieurs, en partie auſſi de drap. Il y avoit pareillement des habits tiſſus d'or.

a. De la toile & d'autres étoffes légéres.

Dans les ouvrages de ſculpture, comme dans ceux de peinture, on reconnoît la toile à ſa transparence & à ſes petits plis unis. Les Artiſtes donnerent cette ſorte de draperie à leurs figures, non pas tant parce qu'ils imitoient le linge mouillé, dont ils couvroient leur modele, que parce qu'au rapport de Thucydide (2), les anciens habitans d'Athene, ainſi que d'autres peuples de la Grece, s'habilloient de toile (3), ce qu'il ne faudroit entendre d'après Herodote que de la tunique des femmes (4). Les Athéniennes portoient encore des habits de lin peu de

(1) Græca res eſt, nihil velare; at contra Romana ac militaris, thoraces addere. Plin.

(2) L. 1. p. 3. l. 1.

(3) Aeſchil. Sept. contr. Theb. v. 1047. Theocrit. Idyl. 2. v. 72.

(4) L. 5. p. 201. l. 16.

de tems avant le ſiecle des Ecrivains que nous venons de citer (1), & Thucydide, dans ſa deſcription de la peſte d'Athene, parle de chemiſes d'une toile très-fine (2). Du reſte ſi l'on aime mieux prendre pour une étoffe légere la draperie des figures de femmes qui paroît de toile, cela ne change rien à ma thèſe. Il faut bien cependant que les vêtemens de toile aient été d'un uſage fréquent chez les Grecs, puiſque c'étoit dans l'Elide qu'on cultivoit & qu'on mettoit en œuvre le lin le plus beau & le plus fin (3). Il en étoit de même des Romains. L'on ſait que les Samnites portoient des habits de toile dans leurs expéditions, & que les Ibériens de l'armée d'Annibal étoient vêtus de veſtes de lin couleur de pourpre (4). De-là on peut croire avec aſſûrance que les étoffes de lin n'étoient pas ſi rares à Rome, que le prétendent quelques Ecrivains d'après un paſſage mal-entendu de Pline, où cet Auteur remarque en citant Varron, que les femmes de la maiſon de Seranus à Rome n'avoient point porté d'habits de lin (5).

b. Du coton.

Les étoffes légeres étoient principalement d'un coton qu'on cultivoit & qu'on travailloit dans l'île de Cos (6); c'étoit un habillement de femmes, tant chez les Grecs que chez les Romains. Lorſque les hommes ſe ſervoient d'habits de coton, ils paſſoient pour des efféminés (7). Cette étoffe étoit quelquefois rayée (8). C'eſt ainſi qu'on voit vêtu Charéa traveſti en Eunuque dans le Térence du Vatican. Souvent auſſi la même

 étoffe

(1) Eurip. Bacch. v. 819.
(2) λέπτων ἱματίων καὶ σιδόνων, L. 2. p. 64. l. 4.
(3) Pauſ. L. 5. p. 384. l. 31. Plin. L. 19. c. 4.
(4) Polyb. L. 3. p. 264. A. Liv. L. 22. c. 46.
(5) Plin. L. 19. c. 2. §. 1.
(6) Salmaſ. Exerc. in Solin. p. 296. A.
(7) Plin. L. 11. c. 27.
(8) Ruben. de re veſt. L. 1. c. 2. p. 15.

étoffe eſt ornée de toutes ſortes de fleurs ([1]). On fabriqua auſſi des étoffes légeres à l'uſage des femmes du duvet qui croît ſur de certains coquillages ([2]), & dont on fait encore aujourd'hui, ſurtout à Tarente, des gants & des bas très-fins & très-chauds pour l'hiver. Les Anciens avoient des étoffes ſi transparentes qu'ils les appelloient des brouillards, & Euripide dans la deſcription du manteau dont Iphigénie ſe couvrit le viſage, dit qu'il étoit ſi clair qu'elle pouvoit voir au travers.

c. De la ſoie.

On croit reconnoître l'habillement de ſoie ſur quelques peintures antiques à la diverſité de la couleur qui paroît ſur la même drapérie, & qu'on appelle couleur changeante, *colore cangiante*, ainſi qu'on le voit clairement au tableau, nommé vulgairement la Nôce Aldobrandine, & aux copies des autres Peintures découvertes à Rome & détruites depuis, morceaux qui ſe trouvent à la bibliothéque du Vatican & au cabinet du Cardinal Aléxandre Albani. Les habits nuancés ſe remarquent encore plus fréquemment dans pluſieurs Peintures d'Herculanum, comme on l'a obſervé dans le catalogue & dans la deſcription de quelques morceaux ([4]). Cette couleur changeante des draperies vient de la ſuperficie polie & du reflet grêle de la ſoie; effet que ne ſauroient produire ni le drap ni le coton, à cauſe de leur fil velu & de leur ſurface cotoneuſe. C'eſt là ce que Philoſtrate veut indiquer, lorsqu'en parlant du manteau d'Amphion, il dit qu'il n'étoit pas d'une ſeule couleur, mais qu'il en changeoit ſuivant les différens points de la viſion ([5]). Les Auteurs

(1) ἱμάτιον ποίκιλον πᾶσιν ἄνθεσι πεποικιλμένον. Plat. Polit. L. 8. p. 450. l. 16.

(2) Salmaſ. Not. in Tertul. de Pallio, p. 172. 175.

(3) Turneb. adverſ. L. 1. c. 15. p. 15.

(4) Bayardi, Catal. Ercol. p. 47. D. 244. p. 117. N. 593. Pitt. Ercol. T. 2. tav. 5. p. 27.

(5) Icon. L. 1. N. 10. p. 779.

teurs anciens nous laiſſent ignorer ſi, dans les meilleurs tems de la Grece, les Dames Grecques ont porté des habits de ſoie; mais nous voyons qu'il faut que les Artiſtes aient connu ces ſortes d'étoffes & qu'ils en aient revêtu leurs modeles. La mode de porter de la ſoie fut inconnue à Rome jusqu'au tems des Empereurs; mais dès que le luxe ne trouva plus de frein, on fit venir des étoffes de ſoie des Indes, & les hommes même s'en habillerent (1). Cette fureur de porter de la ſoie fut cauſe qu'elle fut prohibée par une loi de Tibere. Sur pluſieurs draperies des peintures antiques on voit une couleur changeante particuliere, un rouge & un violet, avec un bleu céleſte, ou un rouge dans les enfoncemens & un verd dans les ſaillies, ou bien un violet dans les confoncemens & un jaune dans les ſaillies. Ces nuances dénotent des étoffes ſoyeuſes, mais des étoffes tiſſues de maniere que le fil de la chaîne & celui de la trame, avoient été teints à part chacun de l'une de ces deux couleurs. Au moyen de cet artifice les couleurs s'éclairent mutuellement dans le jet des draperies, ſelon la direction des plis. La matiere qui recevoit le plus communément la couleur de pourpre étoit de laine; mais il y a apparence qu'on l'a donnée auſſi à la ſoie. Il y avoit deux ſortes de pourpres: la premiere ſorte étoit violette (2), VANTHINOS (3), couleur que les Grecs déſignoient par un mot qui ſignifie proprement couleur de mer (4), & qui nous indique le pourpre de Tarente (5): la ſeconde, qui étoit cette couleur précieuſe, nommée la pourpre de Tyr, reſſembloit à notre laque.

L'ha-

(1) Tacit. Annal. L. 2. c. 33.

(2) Corn. Nep. Fragm. p. 158. ed. in uſ. Delph. Colomn. de Purp. p. 6.

(3) Plin. L. 21. c. 14.

(4) Excerpt. Polyb. L. 31. p. 177. l. 5. Conf. Hadr. Jun. Animadv. L. 2. c. 2. Bochart, Hieroz. T. 1. p. 730.

(5) Horat. L. 2. ep. 1. v. 207.

d. Du drap.

L'habillement de drap ſur les figures ſe diſtingue facilement de celui de toile & d'autres étoffes légeres. Un Artiſte François, qui n'a remarqué ſur le marbre que des étoffes fines & transparentes ([1]), ne s'eſt rappellé que la Flore Farneſe & d'autres figures drapées de la même maniere. On peut avancer hardiment qu'il s'eſt conſervé autant de ſtatues de femmes vêtues d'étoffes de laine que de ſtatues ajuſtées de draperies légeres. Le drap eſt connoiſſable à l'ampleur de ſes plis, ainſi qu'aux ruptures qu'il contractoit lorsqu'on le plioit: nous parlerons ciaprès de ces ruptures.

e. Des draps d'or.

J'ajouterai aux différentes étoffes qui entrent dans l'ajuſtement des femmes, les étoffes d'or, quoiqu'elles ne ſoient pas proprement de notre reſſort: c'eſt pour remarquer toutes les ſortes d'habits, car d'ailleurs il n'y a point de figures peintes en drap d'or. Les riches étoffes des Anciens n'étoient pas fabriquées, comme celles des modernes, d'un fil d'or ou d'argent très-mince, filé ſur une trame de ſoie, mais elles étoient tiſſues d'un or ſans aucun alliage. C'eſt ce que nous apprend Pline, lorsqu'en parlant d'Agripine épouſe de Claude, il dit que cette Princeſſe aſſiſta à une Naumachie, ou au ſpectacle d'un combat naval, vêtue d'un Paludamentum, tiſſu d'or pur. *Nos vidimus Agrippinam Claudii principis, edente eo navalis proelii ſpectaculum, indutam paludamento auro textili, ſine alia materia* ([2]). Ce même auteur rapporte que Tarquinius Priſcus ou Tarquin l'ancien avoit déja porté une robe d'or *Tunicam auream.* Depuis mon ſéjour à Rome on a découvert deux urnes funéraires dans lesquelles il y avoit des habits faits

(1) Falconet, Réfl. ſur la Sculpt. p. 52. 58.

(2) Plin. L. 33. c. 19. p. 39. Dio. Caſſ. L. 60. p. 687.

faits d'un or pur, que les possesseurs firent fondre sur le champ. Les Peres du college Clémentin, dans la vigne desquels on a trouvé la derniere urne de basalte verdâtre, ont avoué d'avoir tiré de leurs habits quatre livres d'or; mais il est probable qu'ils n'ont pas accusé juste. Quelques pieces de galons d'or du cabinet d'Herculanum peuvent nous donner une idée de cette sorte d'étoffe; ces pieces sont pareillement fabriquées d'or pur.

B. Des différentes sortes & formes d'habits de femmes.

Quant au second point des habits de femmes, c'est à dire, quant à leurs différentes especes & formes, il faut y remarquer trois pieces, la tunique, la robe & le manteau, dont la forme est la plus naturelle qu'on puisse imaginer. Dans les tems les plus reculés de la Grece, les femmes suivoient la mode Dorienne par rapport à leur habilement [1]. Dans les tems postérieurs les Ioniens se distinguerent des autres. Mais il paroît que, dans la représentation des figures divines & héroïques, les Artistes s'en tinrent à la façon antique.

a. De la tunique.

La tunique qui tenoit lieu de chemise, se voit à plusieurs figures deshabillées ou dormantes, comme à la Flore Farnese, aux statues des Amazones du Capitole, à la prétendue Cléopâtre de la Villa Matteï, & à une belle Hermaphrodite du palais Farnese. La plus jeune des filles de Niobé qui se jette dans le sein de sa mere, n'est vêtue que de la tunique. Les Grecs nommoient ce vêtement CHITÔN [2]; les femmes qui n'étoient vêtues que de la tunique, avec laquelle elles couchoient, s'appelloient MONOPEPLOI [3], ou bien MONOCHITONES [4]. A ce qu'on voit par les figures que nous venons

(1) Herodot. L. 5. p. 201. l. 18.
(2) Achil. Tat. Erot. L. 1. p. 9. l. 3.
(3) Eurip. Hecub. v. 933.
(4) Plutarch. Syll. p. 855. l. 21.

venons de citer, la tunique étoit de lin ou d'une étoffe légere, sans manches, & attachée avec un bouton sur les épaules, de sorte qu'elle couvroit toute la poitrine, à moins qu'on ne la détachât de dessus les épaules. C'étoit un vêtement de cette espece que portoient les filles Lacédemoniennes, & cela sans ceinture (1). Au haut du cou on remarque quelquefois une bande plissée d'une étoffe plus fine, ce qui peut bien mieux être appliqué, d'après la description que Lycophron nous donne de la tunique d'homme, à la chemise dans laquelle Clytemnestre embarassa Agamemnon, lorsqu'elle le fit assassiner (2), qu'aux tuniques de femmes.

Un Ecrivain moderne prétend qu'il n'étoit pas permis aux Dames Romaines de porter des chemises d'homme avec des manches, mais peut-être a-t-il voulu dire des tuniques. Quoiqu'il en soit je voudrois voir la preuve de cette assertion (3). Je ne me rappelle pas d'avoir vu des tuniques avec des manches longues & étroites à des figures d'hommes, ni Grecques, ni Romaines, à l'exception des figures théâtrales. Mais sur quelques tableaux d'Herculanum on voit des robes avec des manches courtes, qui ne descendent que jusqu'au milieu du bras supérieur, robes qu'on appelloient de-là *Colobia*. Les seules figures, qui représentent des personnages comiques ou tragiques, sont ajustées d'habits d'hommes avec des manches longues & étroites, ainsi que nous le voyons à deux petites statues de Comiques à la Villa Matteï, & à une autre semblable à la Villa Albani, de même qu'à une figure tragique sur un tableau d'Herculanum (4). Cependant cette représenta-

(1) Schol. ad Eurip. Hec. l. c.

(2) Alex. v. 1100. Conf. Casaub. Anim. in Suet. p. 28. D.

(3) Nadal, Diss. sur l'habil. des Dam. Rom.

(4) Pitt. Erc. T. 4. tav. 41.

ſentation eſt encore plus évidente & ſe voit à un plus grand nombre de figures ſur un bas-relief de la Villa Pamfili, que j'ai fait connoître dans mes Monumens de l'Antiquité (1). Les valets de comédie portent deſſus l'habillement à longues manches étroites, une caſaque courte avec des demi manches (2). Je reviendrai encore ſur ce ſujet ci-après à l'article de la tunique des hommes.

J'ai dit excluſivement que les manches longues & étroites ne ſe trouvent pas aux figures d'homme Grecques & Romaines, les figures théâtrales exceptées; & j'ajouterai ici que ces mêmes manches ſont appropriées à toutes les figures Phrygiennes, ainſi qu'on le voit aux belles ſtatues de Pâris dans les palais Lancellotti & Attemps, & à d'autres figures du même perſonnage, tant ſur les bas reliefs que ſur les pierres gravées. De-là vient que Cybele (3), comme Divinité Phrygienne, eſt toujours figurée avec des manches de la forme en queſtion, ainſi qu'on le remarque à la figure de ronde-boſſe de cette Déeſſe, conſervée au cabinet du Capitole. Il réſulte du même principe qu'Iſis, enviſagée comme une Divinité étrangere, eſt la ſeule Déeſſe, conjointement avec Cybele, qui ait des manches longues & étroites. Les figures, qui doivent déſigner des nations barbares, ont coutume d'êtres ajuſtées à la Phrygienne, ayant les bras revêtus de manches. Lorſque Suétone parle d'une toge Germanique, il paroît entendre par-là une robe avec des manches faites de cette maniere (4).

b. De la robe, & particulierement de la robe carrée.

La robe des femmes ne conſiſtoit ordinairement qu'en deux longues pieces de drap, ſans coupe & ſans forme,

(1) Monum. Ant. ined. No. 189.
(2) Pitt. Erc. T. . tav. 33.
(3) Monum. Ant. ined. No. 8.
(4) Sueton. Domit. c. 4.

forme, cousues seulement dans leur longueur & attachées sur les épaules par un ou plusieurs boutons: c'est ainsi que Joseph nous décrit les robes ordinaires (1). On substitua quelquefois au bouton une agraffe pointue. Les femmes d'Argos & d'Egine portoient ces sortes d'agraffes plus grandes que celles d'Athene (2). C'étoit-là ce qu'on appelloit la robe carrée, & Saumaise se trompe lorsqu'il avance qu'elle étoit taillée en rond (3); il donne la forme du manteau à la robe & celle de la robe au manteau. Cette robe, qui se passoit aussi par dessus la tête, étoit l'ajustement le plus ordinaire des figures divines ou de celles des temps héroïques. Les robes des jeunes Lacédemoniennes étoient ouvertes en bas sur les côtés (4), & voltigeoient librement comme on le voit aux figures des Danseuses.

aa. De la robe avec des manches étroites & cousues.

Les femmes portoient encore des robes avec des manches étroites & cousues qui venoient jusqu'aux poignets & qui se nommoient de-là KARPÔTÔI, de KARPÔS, le poignet (5). C'est ainsi qu'est vêtue l'aînée des deux plus belles filles de Niobé, & pareillement la prétendue Didon parmi les tableaux d'Herculanum: sur les vases peints on trouve encore un plus grand nombre de figures ajustées de cette maniere. Quand les manches sont très-larges, comme à deux belles statues de Pallas de la Villa Albani, ce ne sont pas les manches de la robe qu'on voit, ce sont celles de la tunique. Pour lors elles ne sont pas coupées séparément, mais la partie de la robe carrée qui tombe de l'épaule sur le bras, se trouve arrangée en forme de manches au moyen de la cein-

(1) Ant. Jud. L. 3. c. 8. §. 4.
(2) Herodot. L. 5. p. 201. l. 24.
(3) Not. in Script. Hist. Aug. p. 389. D.
(4) Plutarch. in Numa, p. 140. l. 19.
(5) Salmas. in Tertul. de Pal. p. 44.

ceinture. Quand ces robes, au lieu d'être cousues sur les épaules, sont attachées par des boutons, alors les boutons tombent sur les bras. Aux jours solennels les femmes portoient des robes de cette ampleur [1]. Mais dans toute l'Antiquité on ne trouve pas de manches larges plissées & retroussées, comme celles de nos chemises modernes, & comme le Bernin en a donné une à Sainte Véronique dans l'église de St. Pierre à Rome. D'autres Sculpteurs modernes en ont donné de semblables à leurs figures de femmes.

La robe ne se trouve jamais garnie de franges, ni à sa bordure d'en bas, ni ailleurs, ce que j'observe ici pour servir d'explication à ce que Callimaque, en parlant de la robe de Diane, appelle LEGNÔTÔN. Les Interprêtes anciens & modernes se sont également trompés en rendant ce terme par celui de franges; le seul Spanheim a rencontré plus juste en l'expliquant par le mot de bandes brochées dans leur longueur. Callimaque introduit cette Déesse qui supplie Jupiter de lui accorder entr'autres choses la permission de porter sa robe retroussée jusqu'aux genoux [2]. Mais ni les Peintures ni les Sculptures antiques ne nous offrent nulle part la robe de Diane garnie de bandes ou de franges dirigées de haut en bas: tout ce qu'on y voit, c'est que la bordure est indiquée par une large garniture brochée, qui ne se remarque nulle part plus distinctement qu'à la statue de cette Déesse, conservée au cabinet d'Herculanum & décrite au second

 cha-

(1) Liv. L. 27. c. ult. *amplissima vestis.*

(2) — καὶ ἐς γονυ μεχρι χιτωνα
Ζωννυσθαι λεγνωτον —
Hymn. Dian. v. 11.

chapitre de l'Art des Etrusques. Je suis donc d'opinion que le mot de LEGNÔTON désigne la bordure garnie ou l'ornement de la robe.

b b. De la maniere de retrousser la robe, & d'attacher la ceinture.

Les filles aussi bien que les femmes attachoient leur robe sous le sein (1), comme cela se pratique encore dans quelques endroits de la Grece (2), & de la même façon que la portoient les Grands-Prêtres des Juifs (3). C'étoit là ce qui s'appelloit *ceint en haut*, BATHYZÔNOS, épithete qu'Homere (4) & d'autres Poëtes donnent assez communément aux femmes Grecques. L'expression de BATHYZÔNOUS GYNAIKAS qui revient si souvent, a été rendue par Barnes dans un endroit par *profunde succinctae*, & dans un autre par *demissas zonas habentes:* versions également fautives. Les Scholiastes n'ont pas mieux saisi le sens de cet épithete, & lorsqu'il est dit dans l'*Etymolog. magno*, que c'est un surnom donné aux femmes barbares, on se fonde apparamment sur un passage d'Eschyle (Pers. v. 155.), où ce Poëte nomme ainsi les femmes Persannes. Stanley a attrappé le vrai sens de ce mot, en le rendant par *alte cinctarum*, *les femmes ceintes en haut*. Le Scholiaste de Stace (5) ne nous donne pas une trop haute idée de la figure de la Vertu, lorsqu'il nous dit qu'elle étoit représentée ceinte en haut. Le ruban, ou la ceinture, qui soutenoit ainsi la robe & que les Grecs nommoient TAINIA, *Strophium* (6) quelquefois *Mitra* (7), est visible à la plupart des figures.

(1) Val. Flac. Argon. L. 7. v. 355.

(2) Pocock's, Descr. of the East. T. 2. P. 1. p. 266.

(3) Reland. Antiq. Hebr. p. 145.

(4) Il. c. 590. Od. γ 154.

(5) Lutat. in Lib. 10. Theb. Stat.

(6) Aeschyl. Sept. contr. Theb. v. 877. Catul. Epithal. v. 65. Je crois que *lactantes* conviendroit mieux ici que *lactantes*.

(7) Non. Dionys. L. 1. p. 15. v. 5. p. 22. v. 12.

figures. A la petite Pallas de bronze de la Villa Albani (1), ainſi qu'aux figures de femmes du plus beau vaſe de la collection d'Hamilton, on voit trois cordons avec un nœud ſe détacher des deux bouts de la ceinture attachée ſur la poitrine. Cette ceinture forme ſous le ſein un nœud de ruban, & quelquefois un nœud en forme de roſe, qu'on ne remarque pas aux deux plus belles filles de Niobé. A la plus jeune de ces filles, on voit les bouts de la ceinture paſſer ſur les épaules & ſur le dos; on les voit de même aux quatre Caryatides de grandeur naturelle, trouvées au mois d'avril 1761 à Monte Portio près de Fraſcatti. Cette piece de l'ajuſtement s'appelloit chez les Anciens, du moins dans les tems poſtérieurs, *ſuccinctorium*, ou *bracile* (2). Les figures du Térence du Vatican nous montrent, que la robe tenoit de cette façon à deux rubans, qui devoient être attachés ſur le haut des épaules: car il y a des figures où ces bandes deſcendent des deux côtés. Au reſte quand ils étoient attachés, ils ſoutenoient & relevoient la ceinture aſſujettie ſous le ſein. Il faut ſe repréſenter d'une bonne longueur la ceinture nommée TAINIA, puiſque Chloé, dans le Roman de Longus, s'en ſert au défaut d'une corde pour faire tirer ſon cher Daphnis de la foſſe aux loups. Ce lien ne ſauroit être un ajuſtement de tête, comme il eſt repréſenté dans la gravure. A quelques figures cette ceinture eſt auſſi large qu'une ſangle: c'eſt ainſi qu'on la voit à la Muſe presque Coloſſale de la Chancellerie, à l'Aurore de l'arc de Conſtantin, & à une Bacchante de la Villa *Madama*. La Muſe tragique, Melpomene, porte communément une ceinture large; ſur

(1) La Chauſſe Muſ. Rom. Sect. 2. tav. 9.

(2) Iſidor.

ſur une grande urne funeraire de la Villa Mattei, on voit la même Muſe avec une ceinture brodée (1). Uranie eſt auſſi décorée quelquefois d'une pareille ceinture. Dans un fragment du Poëte Turpilius, une jeune fille dit: „Malheureuſe que je ſuis, j'ai perdu „une lettre, qui s'eſt échappée de mon ſein.“ Un ſavant prétend inférer de ces paroles, qu'avec le tems on a donné à cette bande, où à cette ceinture une forme particuliere (2). C'eſt ce qui ne s'en ſuit nullement: la belle affligée parle d'une lettre qu'elle avoit cachée entre ſa tunique & ſa robe ſous la ceinture (3).

Les Amazones ſont les ſeules qui ne portent pas la ceinture immédiatement au deſſous du ſein. Elles la portent, comme les hommes, ſur les reins, & cela autant pour caractériſer leur humeur belliqueuſe, que pour tenir ou pour relever leur robe. Se ceindre, ſignifie chez Homere ſe préparer au combat. De-là cet ajuſtement des Amazones eſt à proprement parler une ceinture. La ſeule Amazone du palais Farneſe, au deſſous du naturel, bleſſée & tombant de cheval, a ce ruban attaché au deſſous du ſein.

Nous voyons donc, par ce que nous venons de dire, de quelle maniere il faut entendre Philoſtrate, lorsqu'il dit que dans le tableau de Comus ce Dieu de la joie étoit peint entouré de femmes & d'hommes, & que ces derniers étoient repréſentés avec des ſouliers de femmes, le corps ceint & la robe retrouſſée contre l'uſage, KAIZÔNNONTAS PARA TO OIKEION: c'eſt à dire

(1) Spon. Miſcel. Antiq. p. 44. Montfaucon, Ant. expl. T. 1. P. pl. 66.

(2) Nadal. Diſſ. ſur l'habil. des Dames Rom. p. 251.

(3) *Me miſeram, quod inter vias epiſtola excidit mihi, inter tuniculam & ſtrophium collocata.*

à dire les hommes portoient la ceinture au deſſous du ſein comme les femmes (1). A l'égard des ſouliers de femme, les joueurs de flûtes paroiſſoient ſur la ſcene avec une pareille chauſſure, & le premier qui ſe préſenta les pieds ainſi ajuſtés, fut Battulus d'Epheſe (2).

cc. De la ceinture, ou du ceſte de Vénus.

Vénus entierement drapée eſt toujours figurée avec deux ceintures, dont la ſeconde eſt placée au deſſous du corps inférieur. C'eſt ainſi qu'on voit cette ſeconde ceinture à la Vénus du Capitole, qui a une tête d'après le naturel & qui eſt placée à côté de Mars (3): elle ſe voit de même à la belle Vénus drapée qui étoit autrefois au palais Spada, & qui appartient aujourd'hui au Lord Egremont. Cette ceinture inférieure n'eſt le partage que de cette Déeſſe: c'eſt celle que les Poëtes appellent la ceinture, ou le ceſte de Vénus. Je ne ſache perſonne qui ait jamais fait cette remarque. Lorsque Junon voulut enflâmer le cœur de Jupiter, elle pria Vénus de lui prêter cette ceinture myſtérieuſe: l'ayant obtenue elle la mit dans ſon giron, ſelon l'expreſſion d'Homere (4), c'eſt à dire, autour & au deſſous du corps inférieur qui eſt la place qu'elle occupe aux figures en queſtion. Que l'on confronte avec cette explication ce que d'autres ont dit de la ceinture de Vénus (5), on verra que leur opinion n'eſt pas ſoutenable. Les anciens Commentateurs d'Homere n'ont pas mieux ſaiſi le ſens du Poëte dans cet endroit. Il eſt certain que EGKATHEO KOLPÔ, *mets la ceinture dans le giron*, ne ſignifie pas, comme le Scholiaſte

(1) Philoſtr. L. 1. Icon. 2. p. 766.
(2) Liban. vit. Demoſth.
(3) Muſ. Capit. T. 3. tav. 20.
(4) Il. ξ. v. 219. 223. Conf. Non. Dionyſ. L. 2. p. 95. l. 17.
(5) Rigalt. Not. in Onoſandri Stratag. p. 37. ſeq. Prideaux, Not. ad Marm. Arundel. p. 24. Ces deux Savans prenent la ceinture pour une robe.

liaſte le prétend, la même choſe que KATAKRYPSON IDIÔ KOLPÔ, *cache la dans le giron.* Euſtathe, dans ſa dérivation du mot KESTOS, n'en atteint pas mieux la vraie ſignification. Ariſtide, lorsqu'il parle de cette ceinture, ajoute: quelqu'en ſoit la forme, OSTIS POTE OUTOS O KESTOS ESTIN (1). M. Martorelli, Profeſſeur de langue Grecque à Naples, remarque fort judicieuſement (2) que ce mot n'eſt pas un ſubſtantif, mais un adjectif, dont les Poëtes Grecs des tems poſtérieurs ſe ſont ſervis ſubſtantivement. Il ſemble auſſi que l'Auteur d'une épigramme Grecque ſur Vénus (3), n'a pas compris quelle ceinture déſigne le mot KESTOS, l'ayant confondue avec la ceinture ordinaire qui ſe mettoit au deſſous du ſein, AMPHI MAZOIS KESTOS ELIX. Par l'explication que nous venons de faire de la ceinture de Vénus, nous répandons du jour ſur un paſſage de Pline, où cet Ecrivain nous parle de la ſtatue d'un Satyre qui tenoit la figure d'un Bacchus, *Palla velatum veneris*, le corps ceint comme Vénus, du moins c'eſt ainſi que je l'entens. Ce paſſage a toujours paru obſcur: de-là quelques Savans on cru qu'il falloit lire *veneri* au lieu de *veneris*, comme ſi le Satyre amenoit Bacchus à Vénus. Mais Pline ne parle pas ici de groupe (4). Le ceſte ou la ceinture que Junon emprunta de Vénus fut cauſe ſans doute que les Syriens donnoient cet ajuſtement à la femme de Jupiter. Gori croit (5) que deux des trois Graces, qui ſont ſur une Urne funéraire, tiennent cette ceinture dans leurs mains, ce qui n'eſt pas aiſé à prouver.

Quel-

(1) Ariſtid. iſthm. in Nept. p. 42. C.

(2) Comment. de Regia Theca Calamar. p. 153.

(3) Anthol. Epigr. Graec. L. 5. p. 231. a.

(4) Plin. L. 36. c. 4. §. 8.

(5) Muſ. Etr. T. 1. p. 217.

Quelques figures vêtues de la ſimple tunique qui, détachée ſur une des épaules tombe négligemment, n'ont point de ceinture. La prétendue Flore Farneſe ou plutôt une des Heures, nous offre cette ceinture qui tombe le long du corps inférieur. Antiope, mere d'Amphion & de Zéthus du même palais Farneſe, & une ſtatue de la Villa Médicis, portent cette ceinture ſur les hanches: c'eſt ainſi que Longus décrit ſes Nymphes (1). Les peintures (2), les marbres & les pierres gravées (3), nous offrent des Danſeuſes & des Bacchantes ſans ceinture, ou la portant à la main, ſoit pour déſigner leur molleſſe voluptueuſe, ainſi que nous voyons Bacchus qui n'en porte pas non plus, ſoit pour indiquer que la ſaltation ne permet pas au corps d'être gêné ou comprimé par aucun lien. Les tableaux d'Herculanum nous offrent deux jeunes filles ſans ceinture (4); l'une tient de la main droite un plat de figues, & de la main gauche une aiguiere penchée; l'autre porte un plat & une corbeille. Ces jeunes filles pouroient fort bien repréſenter les perſonnes qui ſervoient dans le temple de Pallas, & qui étoient appellées DEIPNOPHOROI, *porteuſes de mets* (5). Les Auteurs des explications de ces peintures, ne nous en donnent point de ces figures qui ne ſignifient rien ſi elles ne repréſentent pas ce que je viens de dire. Cependant une épigramme Grecque nous apprend que l'Antiquité connoiſſoit la ſtatue d'une Danſeuſe avec une ceinture (6). De plus les Anciens figuroient ainſi les femmes plongées dans l'affliction, ſurtout ſur la perte de leurs parens & de leurs proches: c'eſt ainſi

dd. Des figures ſans ceinture.

(1) Long. Paſt. L. 1. p. 10.
(2) Pitt. Erc. T. 1. tav. 31.
(3) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch, p. 255. No. 1577.
(4) Pitt. Erc. T. 1. tav. 22. 23.
(5) Suidas in Δειπνοφόροι.
(6) Anthol. L. 4. c. 35. p. 353. l. 13.

ainsi que Séneque introduit les Troyennes, pleurant la mort d'Hector, *Veste remissa* (1). Un bas-relief de la Villa Borghese nous offre Andromaque, accompagnée des femmes Troyennes, & vêtue d'une robe traînante sans ceinture, recevant le corps de son époux aux portes de sa ville de Troie (2). Dans ces cas le même usage étoit aussi introduit chez les Romains. L'ordre des Chevaliers, accompagnant le corps d'Auguste jusques à son tombeau, porta des robes traînantes (3).

C. Du manteau des femmes, & de sa forme circulaire.

La troisieme piece de l'habillement des femmes, étoit le manteau nommé par les Grecs PEPLON, terme qui signifioit proprement le manteau de Pallas, & qui fut approprié ensuite aux manteaux des autres Divinités (4), ainsi qu'à ceux des hommes (5). Il n'étoit point carré, comme Saumaise se l'est imaginé: c'étoit un drap coupé en rond, de la même façon que sont nos manteaux. Il y a grande apparence que le manteau des hommes a été de la même forme. Ce sentiment est à la vérité opposé à celui des Savans qui ont écrit sur l'habillement des Anciens, mais qui n'ont jugé pour la plupart que d'après des livres & des estampes peu fideles. Ne pouvant entrer ici dans les détails pour expliquer les anciens Auteurs, ni pour concilier ou refuter leurs Commentateurs, je me contente de les entendre relativement à la forme en question. Les Anciens parlent de manteaux carrés en général: ce qui ne fait aucune difficulté, lorsqu'on n'entend pas par-là du drap coupé en plusieurs angles droits, mais un manteau à quatre coins qui

(1) Troad. v. 83.
(2) Monum. Ant. ined. No. 135.
(3) Suet. Aug. c. 100.
(4) Non. Dionys. L. 2. p. 45. l. 17.
(5) Aeschyl. Pers. 199. 468. 1035. Sophocl. Trachin. v. 609. 684. Eurip. Heracl. v. 49. 131. 604. Helen. v. 430. 573. 1556. 1645. Ion. v. 326. Herc. Fur. v. 333.

qui prenoient la forme carrée d'après quatre petites houpes, quand on mettoit cet habillement.

a. Du manteau garni de houpes, ou de glands.

A la plupart des manteaux, ſoit aux perſonnages des ſtatues, ſoit aux figures des pierres gravées de l'un & l'autre ſexe, il n'y a que deux glands de viſibles, les deux autres ſe trouvent cachés par le jet du manteau. Quelquefois on en voit trois, comme à une Iſis, exécutée dans le ſtyle Etrusque, à un Eſculape de grandeur naturelle ainſi que la figure précédente, & à un Mercure ſur un des deux beaux candelabres de marbre, du palais Barberini, de même qu'à l'Iſis & à l'Eſculape. On voit les quatre glands aux quatre coins du manteau à une des deux figures Etrusques reſſemblantes & de grandeur naturelle, conſervées au même palais, ainſi qu'à la Muſe de la tragédie ſur l'urne funéraire dont nous avons parlé ci-devant. Il eſt évident que ces glands ne ſont point attachés à des angles, & le manteau ne peut pas avoir des coins, parce que s'il étoit coupé en carré, le jet des plis qui tombent de tous ſens ne pourroit pas être ondoyant. Les manteaux des figures Etrusques jettent les mêmes plis, d'où il reſulte qu'ils ont eu la même forme, ce qu'on peut voir ſur le bas-relief de la Villa Albani, qu'on trouvera gravé dans le troiſieme volume de cette Hiſtoire.

Tout le monde peut ſe convaincre de ce que j'avance: on peut en faire l'eſſai avec un manteau couſu ſeulement de quelques points & s'en couvrir comme d'un drap rond à la façon des Anciens. La forme de nos chaſubles, coupées presqu'en rond par devant & par derriere, indique aſſez qu'elles ont été anciennement toutes rondes & qu'elles ont eu la forme des manteaux, forme qu'ont encore aujourd'hui les chaſubles Grecques. Cet ornement ſe mettoit par deſſus la tête au moyen

d'une ouverture [1], &, pour que le Prêtre fut moins gêné en officiant à l'autel, il étoit relevé par dessus le bras, de sorte que cette mante descendoit en forme d'arc par devant & par derriere. Les chasubles ayant été faites ensuite de riches étoffes on leur donna, autant par épargne que pour la commodité, la forme qu'elles avoient quand on les relevoient par dessus les bras, c'est à dire, la forme qu'elles ont aujourd'hui.

Quant aux manteaux, tant des figures d'hommes que de celles de femmes, il est à propos d'observer encore qu'on ne les trouve pas toujours mis ni arrangés à la façon ordinaire des autres vêtemens, comme on peut s'en convaincre par l'inspection des yeux, mais qu'ils sont ajustés suivant l'idée, ou la convenance de l'Artiste. Ceci est si vrai qu'une statue impériale assise conservée à la Villa Albani & surmontée de la tête de Claude, est ajustée du paludamentum, ou de la chlamyde espece de manteau court, de maniere qu'il traîneroit à terre si la figure étoit debout. Le Statuaire qui avoit fait ce morceau jugea à propos de jetter une partie du manteau sur les cuisses de sa figure, pour ménager de beaux plis & pour ne pas laisser les deux jambes découvertes, ce qui auroit causé de la monotonie.

b. De la maniere de mettre le manteau.

Les Anciens avoient plusieurs façons de mettre & de jetter le manteau, EPIBALLESTHAI: la plus ordinaire étoit d'en croiser un tiers ou un quart qui, lorsque le manteau étoit mis, pouvoit servir à couvrir la tête. C'est ainsi que Scipion Nasica, suivant Appien [2], relevoit par dessus la tête le bord de sa toge, KRASPEDON. Quelques Auteurs [3], nous apprennent qu'on mettoit aussi

(1) Ciampini, Vet. Monum. T. 1. c. 26. p. 239.

(2) Bel. Civ. L. 1. p. 168. l. 6.

(3) Cuper. Apoth. Hom. p. 144.

aussi le manteau plié en double, ce qui formoit alors un plus grand volume, comme nous le voyons à quelques statues. Les manteaux des deux belles statues de Pallas de la Villa Albani sont agencés de cette maniere: au lieu d'être arrangés sur les figures, ils passent sous le bras gauche, étant relevés par devant & par derriere sous l'égide le long de la poitrine, tandis qu'il sont attachés au-dessus de l'épaule droite.

Quand il est question d'un manteau plié en double, il faut entendre sans doute le double drap des Cyniques ([1]). Il est vrai pourtant que la statue d'un Philosophe de cette secte de grandeur naturelle & de la même Villa-Albani, n'a pas le manteau plié de cette maniere. Cette statue se distingue par une grande besace, faite comme une gibeciere de chasseur, qui descend de l'épaule droite sur le côté gauche, par un bâton noueux & par des rouleaux d'écrits à ses pieds. Cependant comme les Cyniques ne portoient point de tuniques, ils avoient plus besoin que d'autres de doubler leur manteau: ce qui me paroît aussi plus concevable que tout ce qu'ont écrit la dessus les Saumaises & les autres Commentateurs. Le mot double ne peut pas non plus s'entendre de la maniere de jetter le manteau, comme le prétendent les Savans: à la statue de notre Cynique le jet du manteau ne differe pas de celui de la plupart des figures ajustées de ce vêtement.

c. Du manteau double des Cyniques.

La façon la plus ordinaire de jetter le manteau, c'est sous le bras droit, par dessous l'épaule gauche. Mais quelquefois les manteaux ne sont pas croisés & se trouvent attachés au dessus des épaules par deux boutons,

d. Autre façon de jetter le manteau des femmes.

(1 Horat. L. I. ep. 17. v. 25.

boutons, comme nous les voyons à la belle & unique ſtatue de Leucothoé de la Villa Albani, & à deux Caryatides de la Villa Negroni, toutes trois de grandeur naturelle. En voyant ces manteaux il faut ſuppoſer que le tiers au moins en étoit croiſé, comme on le remarque ſenſiblement au manteau d'une figure de femme plus grande que nature dans la cour du palais Farneſe: la partie rabattue de cette ſorte d'habit, eſt retenue & attachée par la ceinture. La figure d'une Muſe au deſſus du naturel dans la cour de la Chancellerie, & celle d'Antiope du grouppe nommé vulgairement le taureau Farneſe, nous offrent une pareille mante traînante, où la queue eſt relevée & paſſée ſous la ceinture. Le manteau s'attachoit auſſi quelquefois par un nœud ſous le ſein, comme ſont attachés les manteaux de quelques figures Egyptiennes & celui d'Iſis en particulier, ce que j'ai déja indiqué dans le ſecond livre de cette Hiſtoire. D'autres fois encore, au lieu de faire un nœud, on attachoit les deux bouts du manteau ſous la poitrine avec une agraffe, PERONIS [1], de ſorte qu'il eſt à préſumer que l'un des bouts deſcendoit le long de l'épaule & que l'autre paſſoit par deſſous le bras. Je remarquerai comme une particularité que le torſe d'une ſtatue de la Villa du Comte de Fede, où étoit la fameuſe Villa Adriana de Tibur, a par deſſus ſon manteau attaché ſur la poitrine comme celui d'Iſis, une eſpece de voile tiſſu comme un réſeau. Ce réſeau eſt apparemment la ſorte de voile qui s'appelloit AGRÔNON. C'étoit une mode que ſuivoient les perſonnes qui célébroient les orgies de Bacchus [2], & c'étoit auſſi un ajuſtement des figures de Tyréſias & des autres Devins [3].

Au

(1) Sophocl. Trachin. v. 942. (2) Heſych. v. Αγρωνον.
(3) Poll. Onom. L. 4. Seg. 116.

Au lieu de ce grand manteau on étoit auſſi dans l'uſage d'en porter un plus petit, fait de deux morceaux, couſus par en bas & attachés par deſſus l'épaule avec un bouton, de façon qu'il y avoit deux ouvertures ménagées pour paſſer les bras. Les Romains appelloient ce manteau *Ricinium* (1). Quelquefois il deſcend à peine jusqu'aux manches, & il n'eſt ſouvent guere plus long que les mantelets de nos jours. En effet nous voyons ſur quelques peintures d'Herculanum que ce vêtement eſt fait comme celui que portent les Dames d'aujourd'hui: c'eſt un mantelet léger, qui couvre les bras & qui paroît coupé en rond, de ſorte qu'il falloit le paſſer par deſſus la tête. C'eſt probablement là cette piece de l'habillement des femmes, que les Grecs nommoient ENCYCLION, ou CYCLAS, c'eſt à dire un habit rond, du mot de KYKLOS ainſi que de ceux d'ANABOLADION & d'AMPECHONION (2). La Flore du Capitole nous offre une ſingularité: c'eſt un manteau plus long, compoſé pareillement de deux pieces, l'une de devant l'autre de derriere. Ce vêtement eſt couſu des deux côtés de bas en haut & boutonné par deſſus l'épaule, ayant des fentes pour paſſer les bras; en effet le bras gauche eſt paſſé dans une de ces ouvertures, tandis que le droit eſt couvert du manteau, mais laiſſant voir l'ouverture en queſtion.

e. Du manteau court des Dames Grecques.

Les Savans, ayant trouvé différentes figures avec la tête couverte du manteau, ont pris en général cette draperie pour l'ajuſtement des Veſtales, tandis qu'elle n'eſt propre qu'aux femmes. Tous les Antiquaires ſemblent ſurtout s'accorder à nommer Veſtale une tête du cabinet

f. Du prétendu voile des Veſtales.

(1) Varro de L. L. L. 4. c. 30. Non. Marcel. c. 14. n. 33.

(2) Aelian. Var. hiſt. L. 7. c. 9.

binet Farnese, sans songer qu'il lui manque le principal caractere, savoir la mitre, ou d'avoir la tête ceinte d'une large bande qui descend sur les épaules (1). C'est ainsi que sont figurées deux têtes rapportées par Fabretti (2), l'une exécutée sur une plaque de métal, l'autre gravée sur un onyx. On voit sur cette plaque le nom de la personne avec la légende: BELICIAE MODESTE, & sur le champ, auprès du buste, on lit V. V. ce qui signifie selon l'Ecrivain en question VIRGO VESTALIS. Sur la pierre on trouve au dessous de la figure: NERVIR V, que le même Antiquaire explique ainsi: NERATIA VIRGO VESTALIS. Une Vestale seroit aussi reconnoissable par une draperie ou un voile singulier nommé *suffibulum*, qui leur prenoit par dessus la tête & qui étoit d'une forme carrée oblongue. Les deux bouts d'une pareille mitre descendent sur la poitrine d'une figure plus petite que nature, conservée dans le palais Barberini. La tête antique manquant à cette figure, le Restaurateur moderne lui a donné une tête d'Isis.

D. De la façon de plier les habits des femmes.

Chez les Anciens on étoit fort dans l'usage de plier les habits & de les mettre en presse, ce qu'on faisoit surtout lorsqu'ils venoient d'être blanchis; & comme dans les tems les plus reculés de la Grece les vêtemens du sexe étoient blancs, il falloit en venir souvent au blanchissage (3). Les presses dont les Ecrivains font mention (4), attestent que les Anciens s'en servoient pour comprimer leurs habits: c'est ce qu'on voit surtout aux éminences & aux cavités des raies qui regnent par dessus les habillemens & qui représentent les ruptures des étoffes. Les Statuai-

(1) Prudent. contra Sym. L. 2. v. 1085.

(2) De Col. Traj. c. 6. p. 167.

(3) Homer. Il. γ. v. 419. Hesiod. Op. v. 198. Anthol. L. 6. ep. 4.

(4) Turneb. Adverf. L. 23. c. 19. p. 768.

Statuaires de l'antiquité ont souvent indiqué ces ruptures dans leurs draperies. Pour moi je pense que les raies des vêtemens que les Romains nommoient *Rugas*, rides, étoient de ces sortes de ruptures, & non pas des plis repassés, comme l'a cru Saumaise (1), qui ne pouvoit guere rendre compte de ce qu'il n'avoit pas vu.

E. De la couleur de l'habillement.

Après avoir parlé de la forme des habits, il ne sera pas hors de propos de discuter en peu de mots leurs couleurs, attendu que les écrits qui traitent de l'habillement des Anciens, n'en font presque pas mention.

a. Couleur des habits des Divinités.

A commencer par les figures divines, Jupiter se trouve avec une draperie rouge (2), & Neptune, si sa figure nous étoit parvenue en tableau, auroit un vêtement vert de mer, ou céladon, comme on avoit coutume de peindre les Néréides (3). Enfin tout ce qui avoit rapport aux Dieux marins, jusqu'aux animaux qu'on leur sacrifioit, portoit des bandelettes d'un vert de mer (4). C'est d'après cette maxime que les Poëtes donnent aux Fleuves des cheveux de la même couleur (5). En général les Nymphes, qui tirent leur nom de l'eau, NYMPHÎ, LYMPHA, sont ainsi vêtues dans les peintures antiques (6). Le manteau d'Apollon, quand il en porte un, est bleu ou violet (7), & Bacchus dont la draperie pouroit être de pourpre, est habillé de blanc. Martianus Capella donne la couleur verte à Cybele, comme étant la Déesse de la terre & la mere des êtres (8). Junon, par rapport à l'air qu'elle désigne, peut être vêtue de bleu céleste;

 mais

(1) In Tertul. de Pal. p. 334.
(2) Martian. Capel. de nupt. Phil. L. 1. p. 17.
(3) Ovid. Art. L. 3. v. 178.
(4) Valer. Flac. Argon. L. 1. v. 189.
(5) Ovid. Art. L. 1. v. 224.
(6) Ovid. Art. L. 3. v. 178.
(7) Bartol. Pitt. Ant. tav. 2.
(8) L. 1. p. 19.

mais l'Ecrivain que je viens de citer l'introduit avec un voile blanc. Cérès devroit avoir une draperie jaune, parce que cette couleur eſt celle de la moiſſon, & qu'elle fait alluſion à l'épithete d'Homere qui l'appelle la blonde Cérès. Le deſſin colorié d'une peinture antique conſervé à la bibliothéque du Vatican, & publié dans mes Monumens de l'Antiquité (1), nous offre Pallas, dont le manteau, au lieu d'être d'un bleu céleſte, comme on le voit communément aux figures de cette Déeſſe, eſt couleur de feu, pour déſigner ſans doute ſon ardeur guerriere: car c'étoit auſſi de cette couleur qu'étoient les habits de guerre des Spartiates. Sur une peinture d'Herculanum nous voyons Vénus avec une draperie flottante d'un jaune doré qui donne dans le vert foncé (2), faiſant alluſion peut-être à l'épithete de Vénus la dorée. Une des Naïades, ſur le deſſein du Vatican dont nous venons de parler, a une tunique fine de couleur d'acier, comme Virgile décrit la figure du Tibre:

— eum tenuis glauco velabat amicta
Carbaſus.

Mais d'ailleurs ſa draperie eſt verte, comme l'eſt celle des Fleuves chez les autres Poëtes (3). Du reſte ces deux couleurs, étant ſymboliques, déſignent l'eau; la verte ſurtout fait alluſion aux rives bordées d'arbriſſeaux.

b. Couleur des habits des Rois, des Héros & des Prêtres.

J'eſpere auſſi qu'une courte notice ſur la couleur de l'habillement des Héros & des Rois ne ſera pas jugé ſuperflue, ſurtout par les Artiſtes. Neſtor étoit drapé de rouge (4). Tout le vêtement de trois Rois captifs de la Villa Medicis, & deux autres de la Villa Borgheſe, paroît indiquer, exécuté ſur le porphyre, une draperie de pourpre,

(1) Monum. Ant. ined. No. 18.
(2) Pitt. Erc. T. 4. tav. 8.
(3) Stat. Theb. L. 9. p. 354.
(4) Philoſtr. L. 2.

pre, & désigner la dignité royale de ces prisonniers. Dans un tableau antique, Achille avoit une draperie céladon ([1]), faisant allusion à Thétis, dont il étoit le fils: partie de costume que Balthasar Beruzzi a aussi observée dans la figure de ce Héros au plafond d'une salle de la *Farnesina*. Sextus Pompée, après avoir remporté une victoire sur mer contre Auguste, prit un habit semblable, s'imaginant, au rapport de Dion Cassius, être un des fils de Neptune ([2]). Marcus Agrippa ayant gagné à son tour une bataille navale contre ce fils de Pompée, fut gratifié par Auguste d'un drapeau couleur de vert de mer ([3]). Les Prêtres chez toutes les nations étoient habillés de blanc ([4]).

c. Couleur des habits de deuil.

Dans l'antiquité les femmes portoient le deuil en habits noirs, & cela chez les Romains comme chez les Grecs ([5]). Cette mode existoit déja du tems d'Homere, qui nous apprend que Thétis plongée dans la tristesse par la mort de Patrocle, prit le plus noir de ses vêtemens ([6]). Mais sous les Empereurs Romains cet usage éprouva un changement total, & les femmes porterent le deuil en habits blancs ([7]). Ainsi quand Plutarque nous parle en général des habits blancs pour le deuil sans fixer l'époque, il n'est question alors que de l'usage de son tems ([8]). Hérodien fait mention du deuil en habits blancs dans sa relation des funérailles de l'Empereur Septime-Severe. Il nous raconte que l'image de cet Empereur faite en cire, étoit entourée d'un côté d'une troupe de femmes, vêtues de blanc, & de l'autre du

Aa 3 corps

(1) Icon. 2. p. 812. l. 24.
(2) Dio Caff. L. 48. p. 589. B.
(3) Suet. Aug. c. 25.
(4) Valer. Flac. Argon. L. 1. v. 385. Braun, de Vest. Hebr. L. 1. c. 6.
(5) Dionys. Halic. A. R. L. 8. c. 39. p. 491. Ovid. Met. L. 6. v. 289.
(6) Hom. Il. ω. v. 94.
(7) Conf. Noris Cenot. Pisan. p. 357.
(8) Κεφ. κατκγρ. Ρωμ. p. 482. l. 20.

corps de tous les Sénateurs habillés de noir (1). Chez les Romains les hommes s'habilloient conſtamment de noir dans le deuil, comme nous l'apprenons entre autre par un trait de Trajan qui, ayant perdu ſon épouſe Plotine, porta des habits noirs pendant neuf jours (2).

F. De l'ajuſtement des autres parties du corps, & en premier lieu de la tête.

Après avoir obſervé les parties les plus eſſentielles de la draperie des femmes en général, je diſcuterai la maniere de couvrir & de vêtir les extrémités du corps. Je commencerai par la principale partie, & je remarquerai que les femmes alloient communément la tête nue. Je répéterai ſeulement ici ce que j'ai dit plus haut: qu'elles ſe ſervoient quelquefois de leur vêtement, ſoit pour ſe couvrir la tête, ſoit pour ſe voiler le viſage, ainſi qu'on nous repréſente Junon, *illa ſedet dejecta in lumina palla* (3).

a. Le voile.

Il ſe trouve auſſi des voiles particuliers ou de petites pieces d'étoffe carrées qui ſervoient à cet uſage. Il paroît que cette piece d'étoffe eſt le voile que les Anciens nommoient THERISTRON, *Flammeum* & *Rica*, dénominations Romaines qui ſervoient ſurtout à déſigner le voile des vierges (4). Mais le terme le plus connu du voile chez les Poëtes eſt KALYPTRÎ (5). Ces ſortes de voiles étant minces & transparens furent comparés à des toiles d'araignées (6). Ces étoffes, ſéparées du vêtement & faites pour couvrir la tête des femmes, ont été remarquées ſouvent par les Ecrivains; tel eſt le

(1) Herod. hiſt. L. 4. c. 3. p. 128.

(2) Xiphil. Hadr. p. 247. l. 27.

(3) Valer. Flac. Arg. L. 1. v. 132.

(4) Scalig. conject. in Varr. p. 197.

(5) Aeſchyl. Suppl. v. 128. R. Calab. L. 14. v. 45.

(6) Eurip. Androm. v. 830. Epigr. gr. in Kuſt. not. ad Suid. v. Κεκρυφ.

le voile blanc qu'Apollonius donne a Médée pour ſe couvrir la tête ([1]): tel eſt encore celui dont fait mention une épigramme Grecque ([2]). Cependant j'ignore ſi Hélene, ARGENÎSI KALYPSAMENÎ OTHONÎSI, s'eſt voilée avec des pieces d'étoffe blanches, ou ſi elle s'eſt voilée avec une piece d'étoffe blanche EANÔ ARGÎTI, en ſe couvrant de ce voile. Cette difficulté eſt d'autant plus difficile à réſoudre que les Grecs des tems poſtérieurs n'entendoient pas eux mêmes la vraie ſignification des mots de EANOS & de PEPLOS qui ſe trouvent dans Homere & dans d'autres Poëtes anciens, comme nous le voyons clairement par l'*Onomaſticon* de Julius Pollux ([3]). Le ſeul voile de cette nature qui ſe trouve ſur des Monumens antiques à Rome, eſt la piece d'étoffe blanche, dont Héſione ſe couvre la tête, ſujet exécuté en moſaïque dans la Villa Albani ([4]). Cette ſorte d'ajuſtement que les femmes Aſiatiques avoient coutume de porter, paroît avoir été nommé CHEIROMAKTRON, un eſſuie-main, à cauſe de ſa forme & de ſa couleur ([5]).

b. Le bonnet des femmes agées.

Les femmes agées portoient une eſpece de bonnet, dont la ſtatue du cabinet du Capitole, connue ſous la fauſſe dénomination d'une *Praefica*, peut nous donner une idée: à l'égard de la ſtatue en queſtion, je crois que c'eſt Hécube qui leve la tête, comme ſi elle voyoit précipiter du haut des murs de Troie ſon petit-fils Aſtyanax. Cependant on a donné une pareille coiffure à la figure d'une jeune Bacchante, exécutée ſur un grand baſſin

(1) *Αμβροσιω δ' εφυπερθε καρηατι βαλλε καλυπτρη Αργυρεην.* — Argon. L. 3. v. 833.

(2) Anthol. L. 7. p. 457. l. 9.

(3) Poll. Onom. L. 7. Segm. 51.

(4) Conf. Monum. Ant. ined. No. 66.

(5) Athen. Deipn. L. 9. p. 410.

baſſin de marbre, morceaux qui paroîtra dans le troiſieme volume de mes Monumens de l'Antiquité. Nous trouvons auſſi ajuſté de la même maniere un jeune & beau masque tragique dans le palais Albani, puis un autre masque ſemblable au palais Lancellotti, & pareillement la Nymphe Oenone, la premiere maîtreſſe de Pâris, ſur un bas-relief de la Villa Ludoviſi.

c. Le chapeau.

En voyage ou expoſées au ſoleil, les femmes portoient un chapeau à la Theſſalienne, aſſez ſemblable aux chapeaux de paille des femmes de Toſcane, c'eſt à dire, n'ayant presque point de fond. Les chapeaux des Anciens étoient communément blancs, comme nous en voyons ſur pluſieurs vaſes peints [1]. Sophocle fait paroître Ismene, la plus jeune des filles d'Oedipe, coiffée d'un pareil chapeau, lorsque, s'étant évadée de Thebes, elle vint joindre ſon pere à Athene [2]. Sur un vaſe du cabinet de M. Mengs, une Amazone à cheval, combattant contre deux guerriers, porte un chapeau de cette forme, mais rejetté ſur les épaules. De plus, le chapeau étoit un ajuſtement propre aux Prêtreſſes de Cérès [3]. Sur un grand vaſe de marbre de la Villa Albani [4], on trouve Pallas en chaſſereſſe, coiffée d'un chapeau: on ſait que cette Déeſſe aimoit auſſi la chaſſe [5]. Ce qui paroît une corbeille ſur la tête des Caryatides, peut bien avoir été une façon de ſe coiffer dans de certaines contrées de la Grece: les Egyptiennes de nos jours portent ſur la tête quelque choſe de ſemblable à ces corbeilles [6].

La

(1) Dempſt. Etrur. tab. 32.
(2) Sophocl. Oed. Colon. v. 306.
(3) Tertull. de pallio, c. 4. p. 25.
(4) Monum. Ant. ined. No. 65.
(5) Callim. Hymn. Ballad. v. 91. Conf. Stat. Theb. L. 2. v. 243. Ariſtid. Orat. Minerv. p. 25. B.
(6) Belon, Obſ. L. 2. ch. 35.

G.
La chauffure.

La chauſſure du ſexe conſiſtoit ou en ſouliers entiers ou en ſimples ſandales. Quant aux ſouliers on en voit à pluſieurs figures des peintures d'Herculanum ([1]); ils ſont quelquefois jaunes, comme ceux de Vénus à un tableau des bains de Titus ([2]), & comme ceux que portoient les Perſes ([3]). Les ſtatues de femme nous offrent auſſi des ſouliers entiers, comme le grouppe de Niobé. Du reſte les ſouliers de ces dernieres figures ne s'arrondiſſent pas par le bout comme ceux des premieres, ayant une forme plus large. Les ſandales attachées aux pieds ont communément un doigt d'épaiſſeur, & ſont compoſées de plus d'une ſemelle. Ces chauſſures étoient formées quelquefois de cinq ſemelles couſues enſemble, ce que nous voyons par autant d'inciſions aux ſandales de l'une des belles Pallas de la Villa Albani, qui ſont épaiſſes de deux doigts. Les ſandales, compoſées de quatre ſemelles, s'appelloient *quadriſole* ([4]). Le liége paroît avoir ſervi à la compoſition de ces ſemelles, ce bois étant léger & ne tirant point l'humidité: auſſi a-t-il ſervi au même uſage dans les tems modernes, ce qui l'a fait appeller dans notre langue bois de pantoufles *(Pantoffelholz)*. A l'égard de cette ſemelle elle étoit garnie par deſſus & par deſſous d'un cuir qui débordoit le liége, comme on le voit à une petite Pallas de bronze conſervée pareillement à la Villa Albani. Aujourd'hui encore, il y a des Religieuſes en Italie qui portent une pareille chauſſure. La Villa Ludoviſi nous offre une grande Pallas au deſſus du naturel, dont les ſandales ſont de la même forme, & dont le Maître ſe nommoit Antiochus d'Athene: cette chauſſure entourée de trois rangs de différens ornemens piqués, porte trois doigts de hauteur. Les chauſſures, conſiſtant

(1) Pitt. Ercol. T. 1. Tab. 7. 21. 23.
(2) Bartoli, Pitt. ant. tav. 6.
(3) Aeſchil. Perſ. v. 662.
(4) Archel. diſput. p. 23.

tant en un ſimple cuir, lacé par deſſus le pied, & reſſemblant à celles que portent les gens de la campagne entre Rome & Naples, ſe nomment en Grec APLAI, & MONOPELMA YPODÎMATA (1). Telles ſont les chauſſures des deux ſtatues de marbre noire qui repréſentent des Rois de Thrace captifs & qui ſont au Capitole. Les Anciens de l'un & l'autre ſexe portoient encore des ſandales de cordes, tiſſues en forme de réſeaux, comme on en voit aux figures des Divinités ſur un autel de la Villa Albani (2). Il y a grande apparence que ce ſont ces chauſſures que les Grecs appelloient RAÏDIA, parce que Julius Pollux explique ce mot par POLYELIKTON YPODÎMA, chauſſure tiſſue de pluſieurs cordes (3). A Herculanum il s'eſt trouvé une autre eſpece de ſandales, auxquelles les cordes ſont rangées en cercles ovales; la partie qui couvre le talon y eſt auſſi de cordes & ſe trouve attachée à la ſemelle.

a. Du Cothurne.

Le cothurne étoit une chauſſure plus ou moins haute, mais la plupart du tems ſa hauteur étoit celle de la main, & généralement affectée à la Muſe tragique (4). Le cothurne de la ſtatue de Melpomene à la Villa Borgheſe a cinq pouces d'un palme Romain de hauteur. Il faut diſtinguer de ce cothurne du théâtre celui des chaſſeurs & des guerriers: ce dernier, quoique ſouvent confondu par les Ecrivains, étoit une eſpece de brodequin (5). La courroie qui aſſujettiſſoit la ſemelle & qui étoit placée ſur le coude-pied, ſe trouve rarement aux figures des Divinités, & quand elle s'y trouve, elle eſt placée ſous le pied. Pline fait une obſervation ſinguliere: il remarque

(1) Caſaub. Not. in Aen. Tat. c. 21. p. 84.

(2) Monum. Ant. ined. No. 6.

(3) Poll. Onom. L. 7. ſegm. 93.

(4) Monum. Ant. ined. p. 248.

(5) Scalig. Poet. L. 1. c. 13. p. 21. C. Pitt. Erc. T. 1. p. 18. tav. 10. p. 156. tav. 23.

que que les ſemelles de la ſtatue de Cornelie, mere des Gracques, avoient été ſans cette courroie (1). J'obſerverai ici que parmi les différentes chauſſures, on ne voit point de talons ſur le derriere du pied, ſi ce n'eſt aux ſouliers d'une figure de femme ſur un tableau d'Herculanum: la chauſſure eſt rouge, mais la ſemelle & le talon ſont jaunes (2). Les talons des ſouliers ſe nommoient chez les Grecs KATTYMATA, & ils étoient compoſés de petits morceaux de cuir (3).

H. De la parure & de l'élégance de l'ajuſtement des femmes.

Après avoir indiqué les différentes pieces de l'habillement des femmes, je paſſerai à l'examen de la parure & de l'élégance de leur ajuſtement, ce qui formera le ſecond article de ces obſervations des figures drapées. Par rapport à l'habillement je diſtingue la parure de l'élégance: par le terme d'élégance j'entens la maniere d'ajuſter les draperies, ainſi que la façon de diſpoſer les plis des étoffes en général: par celui de parure, que je pourois nommer auſſi l'ornement, je comprends tout ce qui eſt broché, brodé & ajouté au vêtement.

a. De l'ornement des habits.

Les robes, ainſi que les manteaux chez les Anciens avoient en général des bordures ornées dans tout leur tour. Chez les Grecs ces bords s'appelloient tantôt PEZAS KYKLAS, tantôt PERIPODION, & chez les Romains *Limbus*. L'ornement le plus ordinaire étoit une garniture de pourpre, affectée auſſi aux habits des hommes chez les Etruſques & chez les Romains (4). Quant à l'habillement du ſexe il étoit décoré au bas d'une ou de pluſieurs raies de diverſes couleurs. On voit une raie à la robe de la figure peinte du tombeau de Ceſtius;

(1) Plin. L. 34. c. 14.
(2) Pitt. Erc. T. 4. tav. 23.
(3) Schol. Ariſt. Equit. v. 317.
(4) Buonar. explic. ad Demſt. Etr. p. 60.

tius; on en remarque deux à celle d'une des Muſes ſur la peinture nommée vulgairement la Nôce Aldobrandine. La robe de la figure de Roma au palais Barberini, eſt ornée de trois raies rouges brochées de fleurs blanches; & quelques figures ſur les peintures d'Herculanum, portent des draperies décorées de quatre raies. Une ſtatue de Diane du ſtyle le plus ancien, conſervée au cabinet d'Herculanum, eſt ajuſtée d'une draperie qui porte de ces ſortes de raies peintes, comme nous l'avons déja obſervé ci-devant. Au reſte l'ornement ordinaire, qui ſe trouve ſur la bordure des habits de femme eſt traité d'une maniere facile & expéditive. Cependant quelques vaſes de terre cuite nous offrent des draperies dont les ornemens ſont peints d'un travail plus fini & d'un goût plus délicat. L'ornement le plus agréable paroît avoir été la bordure ſinueuſe, ou le *Méandre*, dont il eſt fait mention dans une épigramme Greeque (1). Le beau vaſe du cabinet d'Hamilton que nous avons déja cité pluſieurs fois, nous offre des exemples de bordures ſemblables, tant ſur les draperies de femme que ſur celles d'homme; & l'on y voit auſſi un Roi à demi nud, aſſis & portant un ſceptre, qui a un manteau bordé d'un méandre tout à l'entour. Ce même méandre paroît auſſi ſur le vêtement d'une figure Etruſque de bronze (2). Indépendamment de la bordure inférieure de ce vêtement, on voit ſur le vaſe en queſtion des figures, dont la draperie eſt décorée d'une raie ouvragée, qui eſt compoſée en partie de petits carreaux comme ceux d'un damier, & en partie d'enroulemens comme des pampres de vigne. Sur un vaſe appartenant au Conſul Anglois à Naples, & repréſentant Théſée & Ariane (3), on voit la jeune Prin-

(1) Anthol. L. 6. c. 8. ep. 17. 18. (2) Buonar. Oſſ. ſop. alc. Medagl. p. 98. (3) Monum. Ant. ined. No. 99.

Princeſſe ajuſtée d'une draperie, bordée depuis le ſein jusqu'en bas d'une raie foncée qui eſt interrompue tout du long par des traverſes, ſemblables à des boutonnieres. D'ailleurs le vêtement des femmes étoit quelquefois parſémé d'étoiles: tel étoit auſſi l'habit du divin Soſopolis, Héros des Eléens, ſur une peinture antique. Démétrius Poliorcete portoit auſſi un pareil habit (1).

b. De l'élégance ou de la bonne grace de l'ajuſtement.

L'ornement eſt à l'élégance, ce que la beauté eſt à la grace. L'élégance n'eſt pas dans l'habillement même; & l'habillement ne devient élégant que lorsqu'il a été aſſorti par les mains du bon goût. L'élégance pouroit être nommée auſſi la bonne grace de l'ajuſtement, ce qui ne peut ſe dire pourtant que de la draperie de deſſus, ou du manteau, parce que cette partie de l'habillement pouvoit être jettée à volonté, tandis que la tunique, ou l'habit de deſſous devoit ſuivre la direction du manteau & de la ceinture pour concourir à la diſpoſition des plis. Il réſulte de-là, que cette marche raiſonnée des plis peut être aſſignée à bien plus juſte titre à la draperie des Anciens qu'à celle des Modernes: car les habits de ces derniers, de l'un & l'autre ſexe, étant adhérens aux chairs, ne ſont pas ſuſceptibles de ces tours pittoresques des premiers. Or comme la marche des plis eſt différente ſelon la diverſité des tems de l'art, il réſulte que la diſpoſition de la draperie & l'élégance de l'ajuſtement conſtituent une partie de la connoiſſance du ſtyle & des époques. La marche des plis dans les figures des tems les plus reculés eſt ordinairement droite, ou formant peu d'infléxions: ce qu'un Ecrivain moderne peu inſtruit, dit de tous les plis des Anciens, ne ſachant pas que les plis des figures qu'il cite, ſe trouvant ſur la tunique, doivent

 tomber

(1) Pauſan. L. 6. p. 517. l. 8. (2) Athen. Deipn. L. 12. p. 535. F.

tomber perpendiculairement (1). Dans les tems les plus éclairés de l'Art, on cherchoit à mettre la plus grande variété dans les plis, tant de la robe que du manteau, & cela à l'imitation de ceux que formoient les vêtemens effectifs. Il y a apparence que dès les premiers tems la maniere de jetter les draperies étoit la même, mais que l'Art encore dans l'enfance ne pouvoit pas atteindre ces ruptures variées des plis. On ne sauroit considérer sans admiration cette variété singuliere, ce goût exquis dans les draperies, depuis les vases peints, envisagés comme des dessins, jusqu'aux pierres les plus dures, tel que le porphyre. La sculpture ancienne nous a laissé des modeles dans ce genre: rien de plus élégant, de plus noble que la draperie de la Niobé antique. Mais lorsque les Artistes se proposoient pour but de laisser entrevoir la beauté du nud, ils sacrifioient le fracas de la draperie, à l'industrie des chairs, ainsi que nous le voyons au vêtement des filles de Niobé; leurs habits sont entierement adhérens aux chairs & ne forment de plis qu'aux cavités, tandis qu'ils sont légers & pour ainsi dire collés aux éminences, simplement pour indiquer un vêtement. Il est d'expérience que toute draperie qui est relevée par un membre & qui tombe librement des deux cotés, ne forme point de plis & ne s'interrompt qu'aux cavités. Ces plis multipliés & interrompus, si recherchés par la plupart des Sculpteurs & particulierement des Peintres modernes, n'ont pas été regardés comme des beautés par les Anciens. Mais on voit par la draperie jettée négligemment, comme celle du Laocoon, & une autre étalée sur un vase, qui est avec le nom de l'Artiste, ΕΡΑΤΩΝ, & qui se trouve à la Villa Albani (2) avec quelle élégance

(1) Perrault, Paral T. I. p. 179. seq.

(2) Descr. des Pier. gr. du cab. de Stosch, p. 167.

gance les Anciens ſavoient alors interrompre & contraſter les draperies.

I.
Des cheveux, & des autres parties de la parure de la tête.

Après avoir parlé de l'ajuſtement du ſexe, nous examinerons le reſte de ſa parure, telle que celle de la tête, des bras & des pieds. J'ai peu de choſes à dire de la parure de la tête des figures Grecques de l'ancien ſtyle: rarement on y trouve des cheveux bouclés, & ils ſont toujours plus négligés aux têtes de femmes qu'à celles d'hommes. Aux figures du haut ſtyle, les cheveux ſont peignés ſimplement par deſſus la tête, formant des ſillons ondoyans; aux jeunes filles ils ſont relevés & noués ſur le ſommet de la tête, ou attachés en nœud & aſſujettis par une aiguille ſur le derriere de la tête (1). Une médaille d'argent très-rare de la ville de Tarente, nous offre Taras, fils de Neptune, à cheval comme il l'eſt ſur la plupart des médailles, mais avec cette particularité qu'il a les cheveux noués ſur la tête, comme les ont les jeunes filles, de ſorte qu'il feroit douter de ſon ſexe ſi l'Artiſte n'avoit pas eu ſoin de l'indiquer très-diſtinctement à ſa place. On voit ſous le cheval un maſque tragique. C'eſt avec cette ſimplicité de coiffure que paroiſſoit toujours ſur le théâtre le principal perſonnage de femme dans les tragédies Grecques (2). Quant à cette aiguille de tête, propre à aſſujetir les cheveux des jeunes filles, elle eſt rarement viſible dans les figures qui nous reſtent. Montfaucon rapporte une ſeule figure Romaine ſur la tête de laquelle on remarque l'aiguille en queſtion; mais cette aiguille n'eſt pas l'*Acus diſcriminalis*, pour arranger les cheveux en boucles, comme le croit ce Savant (3).

Quel-

(1) Pauſan. L. 8. p. 638. l. 22. L. 10. p. 862. l. 4. L. 1. p. 5. l. 26.

(2) Scalig. Poet. L. 1. c. 14. p. 23. D.

(3) Montfaucon, Ant. expliq. Suppl. T. 3. p. 4.

Quelquefois les cheveux des femmes ſont attachés par derriere à une certaine diſtance de la tête, & deſcendent en groſſes touffes ſous la bande qui les lie, comme on les voit aux figures Etrusques de l'un & l'autre ſexe. C'eſt de cette façon que ſont rendus les cheveux de la Pallas de la Villa Albani, de même que ceux d'une petite Pallas qui a paſſé en Angleterre, ainſi que ceux des Caryatides de la Villa Negroni, de la Diane du cabinet d'Herculanum & de pluſieurs autres figures. Il réſulte de ces faits que c'eſt à tort que Gori avance que les cheveux traités de cette façon ſont des caracteres du ſtyle Etrusque ([1]). Quant aux treſſes attachées autour de la tête, telles que Michel-Ange en a donné aux deux ſtatues de femmes du tombeau du Pape Jule II. on n'en voit à aucune ſtatue antique. Sur quelques têtes de Dames Romaines on remarque des coiffures de cheveux poſtiches: Lucille, femme de l'Empereur Lucius Vérus, ſtatue conſervée au Capitole, a des cheveux de marbre noir, qui ſont adaptés de façon qu'on peut les ôter.

Pluſieurs ſtatues nous offrent des cheveux colorés de rouge, comme on en voit à la Diane du cabinet d'Herculanum, ainſi qu'à une petite Vénus du même cabinet, qui preſſe des deux mains ſes cheveux mouillés, pareillement à une ſtatue de femme drapée, ayant une tête idéale, ſtatue placée dans la cour du château de Portici. Les cheveux de la Vénus de Médicis étoient dorés, ainſi que ceux d'une tête d'Apollon du cabinet du Capitole. Parmi les ſtatues d'Herculanum conſervées à Portici, aucune n'indiquoit plus clairement la dorure, que la belle Pallas de grandeur naturelle & de marbre: l'or y étoit appliqué en feuilles ſi épaiſſes qu'on a pu l'enlever.

Il

(1) Muſ. Etr. T. 1. p. 101.

Il étoit encore d'usage de se faire couper les cheveux. On voyoit avec la tête rase Ethra, mere de Thésée (1), & une femme âgée dans un tableau de Polygnote conservé à Delphe (2). Cet usage désignoit sans doute le deuil constant des veuves, comme celui de Clytemnestre & d'Hecube (3). Les enfans se coupoient aussi les cheveux à la mort de leur pere (4), ce que nous savons par l'exemple d'Electre & d'Oreste, & ce que nous voyons par leurs statues à la Villa Ludovisi, dont je parlerai plus en détail dans le volume suivant. Nous trouvons encore que les maris jaloux coupoient les cheveux à leurs femmes, soit pour les punir de leurs galanteries, soit pour les forcer de rester à la maison (5). Sur des médailles & sur des tableaux il se trouve des têtes de femmes & de Déesses, coiffées d'un réseau, comme les femmes d'Italie en portent encore aujourd'hui dans leur maison. Cette sorte de bonnet se nommoit KEKRYPHALOS. J'en ai parlé ailleurs (6). Quelquefois les diadêmes étoient garnis de pierres précieuses (7).

a. Des boucles d'oreilles.

Plusieurs statues ont eu des boucles d'oreilles, comme la Vénus de Praxitele, & comme on en peut juger par les oreilles percées des filles de Niobé, de la Vénus de Médicis, ainsi que de Leucothoé & d'une belle tête idéale de basalte verd, toutes deux à la Villa Albani. Mais on ne connoit aujourd'hui que deux statues qui aient des boucles d'oreilles; elles sont rondes, travaillées dans le même marbre, & à peu près de la même forme que celles d'une figure Egyptienne (8). L'une de ces

(1) Pausan. L. 10. p. 861. l. 11.

(2) Ib. p. 864. l. 27. Conf. Eurip. Phœniss. v. 375.

(3) Eurip. Iphig. Aul. v. 1438. Troad. v. 279. 480. Helen. v. 1093. 1134. 1240.

(4) Eurip. Elect. v. 108. 148. 241. 335. Epigr. gr. ap. Orvil. Anim. in Charit. p. 365.

(5) Anthol. L. 7. p. 453. l. 17.

(6) Descrip. des Pier. gr. du cab. de Stosch. p. 417.

(7) Anthol. L. 7. p. 458. l. 3.

(8) Pococke's, Descr. of the East. T. 1. p. 211.

ces ſtatues eſt une des Caryatides de la Villa Négroni, l'autre eſt une Pallas, qui étoit à l'hermitage du Cardinal Paſſionei chez les Camaldules près de Fraſcati, & qui a paſſé depuis peu en Angleterre. On voit à la maiſon de Campagne, du Comte Fede, dans la Villa Adriana, deux buſtes de terre cuite avec des boucles d'oreilles ſemblables. Apulée fait mention de pendans d'oreilles portés par des jeunes hommes (1); & on en voit à Achille ſur un vaſe de terre cuite dans la bibliothéque du Vatican. Platon dans ſon teſtament fait mention de boucles d'oreilles d'or (2); cependant Xénophon reproche à un certain Apollonides d'avoir les oreilles percées (3).

b. Remarque ſur les oreilles percées.

Dans cette indication des têtes avec des oreilles percées & avec des pendans d'oreilles, je n'ai cité que des figures divines & des beautés idéales. Mais pour ne pas faire croire que j'adopte le ſentiment de Buonarroti, qui ſoutient qu'on ne voit que les figures des Divinités avec des pendans d'oreilles, ou avec des oreilles percées (4), je citerai des portraits & des Dames connues, telles qu'Antonia Epouſe de Druſus, le buſte d'une femme âgée dans le cabinet du Capitole, une Matidia, dans la Ville Ludoviſi, toutes figures avec des oreilles percées.

c. De la parure au deſſus du front.

Indépendamment de la parure des oreilles, les Dames Romaines de la premiere qualité portoient au deſſus du front un ornement fort reſſemblant à l'aigrette de nos Dames, compoſée de pierres précieuſes. Dans le jardin du Palais Farneſe, on voit une tête de portrait en Vénus, repréſentant Marciana, niéce de l'Empereur Trajan, & ayant le haut du front orné d'une pareille aigrette. Dans la Villa Pamfili il ſe trouve un buſte de la même perſonne, ayant le haut du front décoré d'un ornement en

(1) Monum. Ant. ined. No. 131.
(2) Diog. Laert. L. 3. ſegm. 42.
(3) Ibid. L. 2. ſegm. 50.
(4) Buonar. Oſſ. ſop. alc. Vetri, p. 154.

en forme de croissant, ce qui peut servir d'éclaircissement au Poëte Stace, qui décrit Alcmene, mere d'Hercule, la chevelure ornée de trois lunes:

— *tergemina crinem circumdata luna.*
Theb. L. 6. v. 288.

passage qui fait allusion sans doute à Hercule, parce que la nuit qu'il fut concu dura l'espace de trois nuits.

d. De la parure des bras.

Les ornemens dont on avoit coutume de parer les bras, étoient les bracelets. Ces bracelets ont pour l'ordinaire la figure d'un serpent; quelques uns ont la forme d'un cordon rond, qui se termine par deux têtes de ce reptile. C'est ainsi qu'étoit terminée la ceinture des Guerriers: *Balteus & Gemini committunt ora dracones* (1). Les cabinets d'Herculanum & du college Romain, renferment plusieurs de ces sortes de bracelets en or. Quelquefois ils entourent la partie supérieure du bras, comme on le voit aux deux Nymphes endormies du Vatican & de la Villa Médicis, figures à qui la forme de cette parure a fait donner le nom de Cléopâtre, & ce sont là proprement des bracelets. D'autres fois ils sont placés sur le poignet, ainsi qu'on le remarque à une des Caryatides de la Villa Négroni; ils font quatre fois le tour, & s'appellent PERIKARPIA, de KARPOS, le poignet; ils portent aussi le nom d'EPIKARPIOI OPHEIS (2), pour les distinguer des autres bracelets qu'on mettoit autour des bras & qui s'appelloient PERI BRACHIONI OPHEIS. Au lieu de ces bracelets en forme de serpents, les Artistes donnoient quelquefois aux Bacchantes de véritables serpents (3). Il se trouve encore des bracelets, faits en forme de tresse, & nommés STREPTOI. Je remarquerai aussi que les Capitaines Romains, dans

Cc 2 leurs

(1) Apollon. Argon. L. 3. v. 190. (2) Philostr. ep. 4.
(3) Monum. Ant. ined. T. 2. p. 213.

leurs entrées triomphales à Rome, avoient coutume de porter des bracelets ([1]). Cependant on n'apperçoit cet ornement ni à Titus, ni à Marc-Aurele, représentés sur leurs chars de triomphe, soit parce que cette mode n'existoit plus sous les Empereurs, soit parce qu'on regardoit cette parure comme peu convenable à la majesté de la personne & du lieu sur un monument public.

e. De la parure des jambes.

Les jambes avoient aussi leur parure qui consistoit en un anneau ou une bande, placé au dessus des chevilles & approprié aux figures des Bacchantes ([2]). Cet anneau a plus ou moins de cercles. A deux Victoires sur un vase de terre cuite du cabinet de M. Mengs, la même bande fait cinq fois le tour. Dans les pays Orientaux les femmes portent encore aujourd'hui des anneaux autour des jambes ([3]).

II. De l'habillement des figures d'homme.

Après avoir indiqué le vêtement des figures de femme, je passe à l'examen de l'habillement des figures d'homme. Au surplus cet examen concerne moins les statues, parce que la plupart sont héroïques & par conséquent sans draperie, que les coutumes dans la vie civile. Comme l'habillement des Romains ne differe guere de celui des Grecs, je rapporterai ici l'essentiel de l'un & de l'autre. Je parlerai en premier lieu de l'habillement du corps, ensuite de celui des extrémités, tels que la tête, les pieds & les mains.

A. Du vêtement de dessous, ou de la tunique.

Quant au vêtement du corps, il paroît que la tunique a été un des plus nécessaires. Cependant elle ne fut pas généralement reçue, & quelques peuples de l'Antiquité la regarderent comme une mode efféminée ([4]). Les Romains

(1) Zonar. Annal. L. 7. p. 352. D. ed. Reg.

(2) Anthol. L. 6. c. 5. ep. 5. Suid. v. Διονυσος.

(3) Hunt, Diss. on the proverb. of Salom. p. 13.

(4) Herodot. L. 1. p. 40. l. 33.

mains des premiers tems ne portoient ſur la peau que leur toge ([1]): c'eſt ainſi qu'étoient ajuſtées les ſtatues de Romulus & de Camille ([2]). Encore dans les tems poſtérieurs ceux qui ſe rendoient au champs de Mars pour ſe recommander au peuple & pour en obtenir des dignités, y paroiſſoient ſans tunique ([3]), afin de pouvoir montrer les cicatrices qu'ils portoient ſur leur corps, comme des marques de leur courage. Mais en général la tunique devint enſuite l'habillement des Romains, comme celui des Grecs, à l'exception des Philoſophes cyniques. Nous ſavons qu'Auguſte mettoit jusqu'à quatre tuniques en hiver. A la plupart des ſtatues, des buſtes & des bas-reliefs, nous ne voyons la tunique qu'au cou & à la poitrine, parce que les figures ſont repréſentées avec des manteaux ou avec la toge; il eſt bien rare de trouver des figures ajuſtées de la ſimple tunique, comme le ſont celles du Térence & du Virgile du Vatican. On puniſſoit les Soldats pour des fautes légeres, en les obligeant de faire leur ouvrage vêtus de la ſimple tunique: comme ils paroiſſoient alors ſans ceinture & ſans armes, Plutarque les appelle, EN CHITÔSIN AZÔSTOI ([4]).

a. De la forme de la tunique.

La tunique proprement dite, eſt compoſée de deux pieces d'étoffe longues & carrées. Elles ſont couſues des deux côtés, comme on le voit à la ſtatue d'un Prêtre de Cybele, dans le cabinet de M. Browne à Londres, où l'on remarque jusqu'à la couture. Cette tunique a une ouverture pour y paſſer le bras; la partie qui deſcend jusqu'à la moitié du bras ſupérieur, forme une ſorte de manche racourcie. Cependant on portoit auſſi une eſpece de tunique avec des manches qui n'excédoient pas de beaucoup les épaules, ainſi qu'on voit à une belle ſtatue de

 Séna-

(1) Gell. Noct. att. L. 7. c. 12.
(2) Cic. orat. p. M. Scauro.
(3) Plutarch. Ρωμαικα. p. 492. l. 31.
(4) Plutarch. Lucull. p. 916. l. 19.

Sénateur dans la Villa Negroni, manches qu'on nommoit KOLOBIA, racourcies ([1]). Sur une peinture d'Herculanum on remarque des manches toutes ſemblables à une figure de femme ([2]). Juſte-Lipſe prétend qu'il n'y avoit que les *Cinaedi* & les *Pueri meritorii*, qui portaſſent des tuniques avec des manches longues & étroites qui, de même que celles des robes de femmes, alloient jusqu'au poignet ([3]). Mais ſans doute ce Savant a ignoré que les perſonnages de théâtre étoient ainſi vêtus, ce qu'on voit entre autres, comme nous l'avons déja remarqué, à deux petites ſtatues de Comiques à la Villa Matteï, & à une figure ſemblable à la Villa Albani, ainſi qu'à un perſonnage tragique ſur un tableau d'Herculanum. Je ne répéterai pas ici ce que j'ai dit plus haut à l'article des tuniques des femmes, qui eurent longtems ce vêtement de commun avec les hommes. Ce qu'il y a de certain, c'eſt que dans les tems anciens la tunique des Romains n'avoit pas de manches ([4]).

b. Des Chauſſes.

A l'égard des chauſſes nous les rangerons dans la claſſe des habits de deſſous, dont les perſonnages comiques, outre les figures des peuples étrangers, ont coutume d'être ajuſtés. Les chauſſes paroiſſent avoir été introduites ſur le théâtre pour la bienſéance: aux figures comiques en marbre dont nous venons de parler, on voit les chauſſes & les bas, ainſi que chez les nations barbares, faits d'une ſeule piece. De plus, on remarque des chauſſes qui vont depuis la ceinture jusqu'aux genoux, comme Fabretti nous en indique à la figure de Trajan ([5]). Hérodien nous apprend que Caracalla, avoit rabattu ſes chauſſes ſur ſes cuiſſes pour faire ſes néceſſités, lorsqu'il fut aſſaſſiné

(1) Salmaſ. ad Tertull. de Pall. p. 85.
(2) Pitt. Erc. T. 4. tav. 16.
(3) Pitt. Erc. T. 4. tav. 15.
(4) A. Gell. Noct. att. L. 7. c. 12. S. Auguſt. de Doct. Chriſt. L. 3. c. 12.
(5) Herod. L. 4. c. 24. p. 153.

ſiné par Martial ([1]). Au lieu de chauſſes les Romains ſe ſervoient de bandes, avec quoi ils s'enveloppoient les cuiſſes; mais ceux qui en portoient paſſoient pour des efféminés, & Ciceron releve cet habillement dans Pompée comme un trait de molleſſe ([2]).

Les Grecs portoient leur manteau & les Romains leur toge ſur la tunique. Quant aux manteaux il y en avoit de deux eſpeces: le manteau court, connu ſous ces trois dénominations, de CHLAMYDE, de CHLAINA, & de *Paludamentum* chez les Romains, outre le manteau long ordinaire.

B. Du manteau court.

Au rapport de Strabon, la chlamyde étoit plus ovale que ronde: c'étoit en général un vêtement des gens de guerre ([3]). Elle couvroit l'épaule gauche &, pour n'être pas embarraſſé en marchant, elle étoit courte & s'attachoit ſur l'épaule gauche. Plus d'une ſtatue nous prouve que ce manteau étoit de forme ovale ou ronde; mais celle qui nous le montre le plus clairement eſt une figure au deſſus du naturel dans le jardin du Pape ſur le Quirinal. De-là ce manteau a été donné aux figures héroïques; il eſt ſingulierement affecté à Caſtor & à Pollux, de maniere pourtant qu'ils le portoient déployé ſur les épaules & attaché en nœud ſur la poitrine, maniere qu'Elien dans Suidas dit être un trait caractériſtique des Dioſcures: CHLAMYDAS ECHONTES EPI TÔN ÔMÔN EPHÎMMENÎN EKATERÔN, ainſi que je l'ai expliqué dans mes Monumens de l'Antiquité. C'eſt dans cette vue que Platon dit à Ariſtippe: „Il n'appartient qu'à toi de porter la chlamyde & les „haillons," pour déſigner ſon indifférence dans l'élevation & dans l'abaiſſement. Chez les Athéniens la chlamyde étoit auſſi un vêtement de jeunes gens ([4]), c'eſt à dire de

a. De la chlamyde.

nœud

(1) Ibid.
(2) Cic. ad. Attic. L. 2. ep. 3.
(3) Strab. L. 2. p. 119. C.
(4) Lucian. Amor. p. 904.

ceux qui, depuis dix-huit jusqu'à vingt ans, étoient préposés à la garde de la ville & qui se préparoient par conséquent à la guerre (1). Le manteau que ces jeunes gens portoient étoit anciennement noir, & il resta tel jusqu'au siecle d'Adrien où le célebre Hérode-Atticus, leur donna une chlamyde blanche (2). J'observerai aussi que dans les sujets peints du Térence du Vatican, la chlamyde est donnée, comme un habit généralement introduit, à presque tous les jeunes gens de naissance libre. Les manteaux des Guerriers avoient coutume d'être fourés & frangés en dedans, KRÔSSOTOI, pour tenir chaud (3).

b. De la chlaina.

Je distinguerai de ce vêtement un autre manteau court nommé *Chlaina*, qui ne s'attachoit pas sur l'épaule comme la chlamyde; on la portoit sur les épaules, à peu près comme le peuple dans les pays chauds a coutume de porter sa camisole après l'avoir ôtée de dessus le corps. C'est cette espece de manteau court qu'Aristophane donne à Oreste, & ce jeune héros le porte, comme j'ai dit, replié sur l'épaule gauche: c'est ainsi qu'il est représenté sur un vase d'argent du Cardinal Nerini Corsini, lorsqu'il paroît devant l'Aréopage, pour peindre son état de tristesse & d'abaissement (4). Cette façon de porter le manteau est nommée par Plaute: *conjicere in collum pallium, collecto pallio.*

c. Du Paludamentum.

Le Paludamentum étoit pour les Romains, ce que la Chlamyde étoit pour les Grecs. Sa couleur étoit de pourpre, IPPAS STOLÎ; c'étoit le vêtement de l'ordre équestre, *vestitus equestris* (5), & le manteau que portoient les Capitaines & ensuite les Empereurs Romains. Cependant nous apprenons que les Empereurs jusqu'à Gallien ne paroissoient pas à Rome avec le paludamentum, mais

(1) Artemidor. Onirocrit. L. 1. c. 56.
(2) Philostr. vit. Sophist. L. 2. p. 550.
(3) Plutarch. Lucul. p. 932. l. 24.
(4) Monum. Ant. ined. No. 151.
(5) Xiphil. Aug. p. 94. l. 3.

mais qu' ils s'y montroient avec la toge. Nous en découvrons la raison dans les remontrances qui furent faites a Vitellius par ses amis, lorsqu'il voulut faire son entrée dans Rome avec ce manteau sur ses épaules: cet ajustement, lui dirent-ils, seroit croire que vous voulez traiter la capitale de l'empire Romain comme une ville prise d'assaut, & à ces représentations il mit la toge consulaire. Septime Sévere observa la même cérémonie avant son entrée superbe dans Rome: vêtu en *Imperator*, il s'avança à cheval jusques aux portes de la ville, où, étant descendu, il prit la toge & fit le reste du chemin à pied (1). Je suis surpris comment un Académicien François a pu laisser la question indécise, savoir si le paludamentum des Romains étoit une cuirasse ou un manteau (2). C'étoit un pareil manteau tissu d'or, que portoit Agrippine, femme de Claude, lorsqu'elle assista, ainsi que nous l'avons rapporté plus haut, au spectacle d'un combat naval.

d. Du manteau long.

Le manteau long des Grecs nous est connu par beaucoup de figures, il étoit quelquefois doublé, comme celui que portoit Nestor à cause de son grand âge, & la doublure en est désignée par le mot DIPLÎ. Le manteau des Cyniques étoit pareillement doublé, *duplex pallium*, parce qu'ils ne portoient point de tuniques. D'autres fois aussi ces manteaux étoient sans doublure, & Homere les nomme, APLOIDAS CHLAINAS. Je ne puis résister à l'envie de relever ici les méprises de quelques Traducteurs d'anciens Auteurs, surtout les endroits où ils ont cru qu'il étoit question de manteau. Le premier qui me rendit attentif sur ce point fut Casaubon, qui prend le mot d'IMATION, pour le manteau, lorsque Polybe dit qu'Aratus étoit convenu avec ceux qui vouloient lui livrer la ville de Cynetha,

(1) Xiphil. Sever. p. 294. l. 3.

(2) Mém. de l'Acad. des Inscr. T. 21. p. 299.

netha, qu'un des conjurés donneroit le ſignal de l'exécution en ſe montrant ſur une coline devant la ville, & cela EN IMATIÔ, ce que notre ſavant Interprête a rendu par *palliatus*, tandis qu'il auroit dû dire, à ce que je crois, *tunicatus*. Selon toutes les apparences il étoit moins ordinaire de ſortir de la ville ſans manteau, qu'avec un manteau; & le ſignal en queſtion exigeoit quelque choſe d'extraordinaire. L'IMATIÔ des Grecs eſt toujours ſynonyme avec le *tunica* des Romains. Le *ſine tunica* de Pline, lorsqu'il caractériſe par-là les ſtatues de Romulus & de Camille, ſe rendroit en Grec par IMATIO. Au ſurplus le mot de CHITÔN, qui ſe trouve dans quelques Ecrivains de l'Antiquité, à été mal ſaiſi par les Savans. Ce mot qui ſignifie non ſeulement l'habit de deſſous, comme nous le voyons dans Diodore de Sicile, qui nous apprend que Denys, tyran de Syracuſe, portoit ſans ceſſe une cuiraſſe par deſſus ſon habit: INAGKAZONTO PHEREIN EPI TON CHITÔNA SIDIROUN THÔRAKA; mais il déſigne auſſi quelquefois une cuiraſſe, & dans Homere il ſignifie conſtamment cette armure, ce qui eſt prouvé par l'épithete de KALKOCHITÔNES, ſynonyme avec KALKOTHORAKES, armé d'airain. Cette remarque ſe rapporte principalement à un paſſage du même Diodore, qui rapporte que Gélon, Roi de Syracuſe, après la fameuſe victoire remportée ſur les Carthaginois, parut devant le peuple pour lui rendre compte de ſes actions, & cela non ſeulement ſans aucune arme, mais encore ſans ACHITÔN EN IMATIÔ, ſans cuiraſſe ſur la tunique: paſſage que les Traducteurs n'ont pas compris. Quoiqu'il en ſoit, MONOCHITÔN, déſigne auſſi un Guerrier qui, abandonnant armes & manteau, ſe ſauve en tunique (1).

c. De la Toge Romaine.

On a tant écrit ſur la robe des Romains, nommée la toge, que les amples recherches qu'on en a faites, loin d'éclai-

(1) Plutarch. Aemil. p. 480.

d'éclaircir la matiere ſont capables d'augmenter encore l'incertitude du Lecteur. Cependant il eſt de fait que perſonne n'a encore indiqué la vraie forme de ce vêtement. Je crois que lorsque Denys d'Halicarnaſſe dit que la toge offre la forme d'un demi-cercle, ἡμικύκλιον, il n'a pas voulu parler de la coupe, mais de la forme qu'elle prend étant miſe ſur le corps. Car comme les Grecs mettoient ſouvent leur manteau en double, il ſe peut que les Romains plioient de même leur toge, ce qui leveroit une grande difficulté ſur ſa forme. A l'égard des Artiſtes pour lesquels j'écris principalement, il leur ſuffit de ſavoir que cette draperie étoit blanche: car quand ils ont des figures Romaines à draper, ils peuvent ſe ſervir des ſtatues qui nous reſtent.

Nous remarquerons ici le jet de la toge, qui ſe nommoit *Cinctus Gabinus*, forme qu'on donnoit à ce vêtement dans les cérémonies ſacrées & particulierement dans celles des ſacrifices. Cette forme conſiſtoit en ce que la toge étoit relevée jusque ſur la tête, de ſorte que le pan gauche, laiſſant l'épaule droite libre, deſcendoit ſur l'épaule gauche & alloit ſur la poitrine, où les deux bouts étoient paſſés l'un dans l'autre, de maniere pourtant que la robe deſcendoit jusqu'aux pieds. C'eſt ce que nous voyons à la figure de Marc-Aurele ſur un bas-relief de ſon arc, où cet Empereur fait un ſacrifice. Pluſieurs autres Antiques nous offrent la même diſpoſition de la toge.

Lorsque les Empereurs ſont repréſentés avec une partie de la toge relevée ſur la tête, ils déſignent par cet ajuſtement la dignité ſacerdotale. Parmi les Dieux, Saturne eſt ordinairement figuré la tête couverte jusqu'au ſommet (1). En fait de figures divines il ne ſe trouve, ſi je ne me trompe, qu'une couple d'exception à cette remar-

 que.

(1) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch, p. 33.

que. La premiere concerne un Jupiter, nommé le Chasſeur, exécuté ſur un autel de la Villa Borgheſe, & monté ſur un Centaure: il a la tête couverte de la maniere en queſtion. Jupiter, ainſi ajuſté, eſt appellé *Riciniatus*, par Arnobe(1), du mot de *Ricinium*, qui ſignifie la partie du manteau qui couvre la tête, & c'eſt ainſi que Marcien repréſente ce Dieu (2). Pluton, ſur une peinture du tombeau des Naſons, nous offre la ſeconde exception (3). Quant aux autres Dieux ils ſont ordinairement repréſentés la tête découverte.

C. De l'ajuſtement des extrémités, & en premier lieu de la tête.

2. Du chapeau.

Pour ce qui concerne le vêtement des extrémités du corps, je paſſerai du tout aux parties & je commencerai par la tête. L'uſage de porter un chapeau, tant pour orner que pour couvrir la tête, remonte aux tems les plus reculés, & les Athéniens s'en ſervoient non ſeulement à la campagne, mais auſſi à la ville. Dans l'île d'Egine on portoit cet ajuſtement de tête même au ſpectacle, & cela dès le ſiecle de l'ancien Législateur Dracon. On faiſoit auſſi alors des chapeaux de feutre, comme nous le ſavons par ceux que portoient les Spartiates, ou par les héaumes qui, ainſi que nous l'apprend Thucydide, n'étoient pas à l'épreuve des fleches. Chez les Grecs les gens de tout âge portoient des chapeaux. Quant les Athéniens eurent quitté la mode d'en porter dans la ville, les Romains la mirent en vogue à leur tour, & rien de plus ordinaire chez-eux que cette coiffure du moins dans la maiſon. Suétone nous apprend qu'Auguſte n'alloit jamais autrement que le chapeau ſur la tête, ſoit qu'il ſe promenât dans ſon palais, ſoit qu'il s'expoſât au ſoleil. Cependant l'uſage le plus ordinaire étoit de le porter à la campagne, pour ſe préſerver du ſoleil & de la pluye: pour cet effet on avoit ſoin d'en

(1) Adv. Gent. L. 6. p. 209.

(2) De nupt. Philol. L. 1. p. 17.

(3) Tav. 8.

d'en rabattre les bords. Au moyen des rubans dont il étoit garni, on pouvoit l'attacher ſous le menton, comme nous le voyons à la figure de Théſée ſur un vaſe de terre cuite à la bibliothéque du Vatican; quand on vouloit aller tête nue, on le jettoit derriere les épaules & il reſtoit ſuspendu aux rubans attachés ſous le menton.

Le chapeau étoit encore la coiffure ordinaire des gens de campagne & des bergers: c'eſt de-là qu'il s'appelle le chapeau Arcadien (1). Cette coiffure, à quelques figures d'Apollon ſur des médailles, eſt une marque diſtinctive de l'état paſtoral de ce Dieu chez Admete Roi de Theſſalie. Différentes pierres gravées nous offrent Méléagre en Chaſſeur portant un chapeau, & deux bas-reliefs nous préſentent Zethus avec la même coiffure, pour déſigner la vie paſtorale qu'il avoit choiſie. Ceux qui montoient des chars aux courſes du cirque à Rome portoient des chapeaux d'une eſpece ſinguliere, ſe terminant en pain de ſucre & reſſemblant aux chapeaux Chinois. Une couple de moſaïques qu'on voyoit dans la maiſon Maſſini & qui ſe trouvent aujourd'hui à Madrid, ainſi qu'un ouvrage qui n'exiſte plus & qui eſt rapporté par Montfaucon, nous offrent des perſonnages avec de pareils chapeaux.

b. La tête couverte de la toge.

Rien de plus ordinaire que de ſe couvrir la tête du bout de la robe, & chez les Romains du pan de la toge. D'ailleurs on étoit dans l'uſage de paroître la tête découverte en préſence des perſonnes à qui on vouloit marquer du reſpect (2). De-là c'étoit une incivilité que de garder ſur la tête le vêtement dont on ſe couvroit: DI ÔTON KATA TÎS KEPHALÎS ECHEI TO IMATION (3).

c. De la chauſſure.

Le chauſſure Antique conſiſte en ſouliers & en ſandales. La forme des différentes chauſſures & les diverſes ma-

 nieres

(1) Dio Chryſoſt. Or. 35. p. 433. A.

(2) Plutarch. Pomp. p. 1137. l. 17.

(3) Ibid. p. 1169. l. ult.

nieres de les attacher & de les relever, ſont ſi variées que ſi je voulois tout rapporter, j'en ferois un aſſez gros ouvrage.

d. Des ſandales.

En parlant de la chauſſure je commencerai par relever l'opinion ridicule d'un Savant au ſujet d'une croix qui s'eſt trouvée ſur un pied antique du cabinet du Vatican. Cette croix eſt attachée ſur la courroie entre le gros orteil & le doigt ſuivant, où ſe trouve placé ordinairement une agraffe en forme de treffle ou de cœur. L'agraffe réunit deux bandes de cuir qui ſe joignent des deux côtés au deſſus du pied, & qui aboutiſſent à la courroie placée entre les deux doigts en queſtion. Ce pied, ſe trouvant orné de cette croix & ayant été découvert dans les catacombes, a fait conclure qu'il faiſoit partie de la ſtatue d'un Martyr, circonſtance qui ſe trouve rapportée dans une ample inſcription. Mais il eſt évident que ce pied vient de la ſtatue d'une jeune femme: il eſt d'ailleurs ſi beau que dans le tems où l'on auroit pu ériger des ſtatues aux Martyrs, on n'auroit pas pu produire un pareil pied pour tout l'or du monde. On ſait d'ailleurs combien d'Antiques, qui n'ont rien de commun avec la religion Chrétienne, ont été trouvées dans les catacombes. Dans la ſuite des tems on a découvert un beau pied d'homme d'une ſtatue beaucoup plus grande que le naturel, & ſur ce pied ſe trouve une agraffe en croix toute ſemblable à la précédente & placée dans le même endroit: ce pied eſt aujourd'hui dans le cabinet du Sculpteur Cavaceppi. A une belle ſtatue de Bacchus on trouve la courroie des ſandales qui eſt placée pareillement entre le gros orteil & le doigt ſuivant du pied, ornée de la tête d'un ange aîlé.

e. Des ſouliers.

Les ſouliers des Romains différoient de ceux des Grecs au rapport d'Appien (1): mais nous ne ſommes guere en état d'indiquer en quoi conſiſtoit cette différence. Les Romains

(1) Appian. Mithrid. p. 114. l. 17.

mains de diſtinction portoient des ſouliers de cuir rouge qui venoit du Royaume de Pont (2). Ces ſouliers appellés *Mullei*, étoient quelquefois brodés en or ou en argent, comme nous le voyons à quelques pieds chauſſés; mais pour l'ordinaire ils étoient de cuir noir & montoient jusqu'à mi-jambe (3), ce qui formoit des eſpeces de brodequins, tels qu'on en voit aux figures de Caſtor & de Pollux, que je me propoſe de faire graver à la ſuite de mes Monumens de l'Antiquité. Le Jaſon de Verſailles, ſtatue nommée mal à propos Quintus Cincinnatus, offre une chauſſures que les Artiſtes pourroient donner aux figures héroïques. Cette chauſſure a des ſemelles avec des bords à l'entour de la largeur d'un doigt, & un cuir qui ſoutient le talon; ils ſont lacés ſur le coude-pied par des bandes de cuir qui partent des ſemelles & ſe trouvent attachés par deſſus les chevilles. Le paſſage de Pline, où il dit en parlant des ſinges: *Laqueis calceari imitatione venantium tradunt* (4), pouroit être appliqué aux ſouliers, tiſſus de cordes, tels qu'on en voit au cabinet d'Herculanum. Les Commentateurs entendent ordinairement ce paſſage par les filets dans lesquels on prend les ſinges, tandis que l'Auteur Latin a voulu dire que ces animaux ſe font des ſouliers de cordes comme les Chaſſeurs.

On ſait que la nobleſſe Athénienne portoit des ſouliers ornés d'une demi-lune d'argent ou d'ivoire, comme la nobleſſe Romaine en portoit avec une lune: mais ce caractere ne s'eſt pas encore trouvé à aucune ſtatue Romaine.

Je remarquerai ici en ſupplément que les mouchoirs n'étoient pas en uſage chez les Anciens, du moins pas chez les Grecs. On voit que les perſonnes de diſtinction ſe ſervoient de leur manteau pour s'eſſuyer les yeux, comme avoit

(1) Vales. not. in Ammian. L. 22. c. 4. p. 390.

(2) Horat. L. 1. Sat. 6. v. 27.

(3) Plin. L. 8. c. 80.

avoit fait Agathocle, frere d'une Reine d'Egypte, dans une assemblée du peuple à Aléxandrie [1]. Il en étoit de même des serviettes chez les Romains: elles ne furent introduites que très-tard, & encore l'usage étoit que chaque convive apportoit son linge.

III. Observation générale sur le dessin des figures drapées.

Quant au dessin des figures drapées, la finesse du tact & la délicatesse du sentiment, y ont moins de part que la justesse du discernement & l'étendue du savoir, tant pour l'observer & l'enseigner que pour l'imiter & le pratiquer. Cela n'empêche pas que cette branche de l'Art n'offre encore des objets de recherches non moins intéressans pour le Connoisseur que pour l'Artiste. La draperie est au nud, ce que l'expression est à la pensée; & nous avons souvent moins de peine à trouver la pensée que l'expression, ou la vraie tournure de la pensée. Comme dans les premiers tems de l'Art on faisoit plus de figures drapées que de figures nues, & que cette maxime étoit tellement adoptée dans les plus beaux siecles de la Grece par rapport aux figures de femmes, qu'on peut compter cinquante figures drapées contre une de nue, il étoit naturel que les Artistes de tous les tems ne s'attachassent pas moins à bien rendre l'élégance de la draperie que la beauté du nud. On chercha le gracieux non seulement dans les attitudes & les actions, mais aussi dans les habits & dans les ajustemens: en effet les Graces les plus anciennes étoient figurées vêtues. S'il suffit à l'Artiste de nos jours de bien étudier quatre ou cinq des plus belles statues sans draperie pour bien saisir la beauté du nud, il a besoin de chercher l'élégance de la draperie dans cent figures habillées. Il est rare de trouver une statue drapée qui ressemble à l'autre pour l'ajustement, tandis qu'il n'y a rien de plus ordinaire que de trouver des statues nues d'une ressemblance parfaite, telles sont en grande partie les statues

(1) Polyb. L. 15. p. 712. D.

ſtatues de Vénus. Il en eſt de même des ſtatues d'Apollon: la plupart ſemblent avoir été exécutées d'après un ſeul modele, comme l'atteſtent trois ſtatues ſemblables de ce Dieu à la Villa Médicis & une autre au Capitole. La même remarque eſt auſſi applicable à la plupart des jeunes ſatyres. Je dirai donc que le deſſin des figures drapées peut être nommé à juſte titre une partie eſſentielle de l'Art.

Bien peu d'Artiſtes modernes ſont exempts de critique par rapport à l'habillement; ceux du ſiecle paſſé ont tous pêché contre cette partie, le ſeul Pouſſin excepté. Le Bernin a ſerré le manteau jetté par deſſus la robe de ſa Sainte Bibiane avec une large ceinture, pratique qui eſt non ſeulement contraire à tout habillement antique, mais qui contredit auſſi la nature du manteau, attendu qu'un manteau ſerré avec une ceinture n'eſt plus un manteau. L'Artiſte, qui fit les deſſins pour les planches ſi proprement gravées de l'Ouvrage de Roland de Chambray, intitulé: *Parallele de l'Architecture antique avec la moderne*, a donné à Callimaque, l'inventeur du chapiteau Corinthien, une draperie de femme. Je ſuis ſurpris comment Paſcoli, dans la préface qu'il a miſe à la tête de ſes Vies des Peintres, a pu avancer que les Sculpteurs de l'Antiquité n'avoient pas ce goût noble & gracieux dans la pratique des draperies, ce tact éclairé qui conſtitue l'une des parties dans laquelle les Modernes ont ſurpaſſé les Anciens. Du reſte cet Ecrivain avoit peu ou point de connoiſſance de l'Art, comme cela eſt aſſez prouvé par le contenu de ſon livre & par le témoinage de ceux qui l'ont connu perſonnellement. Obligé d'avoir recours aux autres pour apprendre les détails qu'il ignoroit, il ne s'inſtruiſoit qu'à force de queſtionner des gens imbus de préjugés: l'on peut conclure d'après cela que ſon opinion erronnée ſur la draperie des Anciens étoit un jugement aſſez univerſel parmi les gens de l'Art. Que peut-on ſe promettre de bon des Artiſtes qui, ayant l'eſ-

 prit

prit préocupé, n'operent que d'après leur prévention, & qui ferment les yeux aux beaux détails, imprimés fouvent aux figures médiocres des Anciens? Il en eft tout autrement de bien des figures des Modernes: on ne peut pas dire de ces productions ce que Corneille difoit du Bajazet de Racine, que fous un habit Turc il y avoit un cœur François, c'eft à dire que fous un vêtement Grec, il y a une figure de mode: alors du moins, fi le deffin du nud étoit incorrect, l'Artifte voileroit ce défaut par une draperie bien entendue.



CHA-



CHAPITRE VI.

Du progrès & de la décadence de l'Art des Grecs, dont les productions offrent quatre époques & quatre ſtyle différens.

Introduction.

Ce chapitre, qui traite du progrès & de la décadence de l'Art des Grecs, a pour objet de nouveaux détails ſur l'eſſence même de l'Art. On trouvera ici quelques obſervations générales ſur ce qui a été dit dans les chapitres précédens, déterminées avec plus de préciſion par leur application à des monumens remarquables de l'Antiquité.

Scaliger aſſigne quatre époques principales à l'Art des Grecs, ainſi qu'à leur Poëſie, comme Florus donne quatre points fixes à l'Hiſtoire Romaine, & nous pourions en établir cinq. Car chaque action ou chaque événement a cinq dégrés, ou cinq parties, le commencement,

cement, l'accroiſſement, la perfection, la décadence & la fin, parties qui renferment le principe des cinq actes des pieces de théâtre. Il en eſt de même de la marche ſucceſſive des Arts d'imitation. Mais comme la fin d'une choſe va au-de-là de ſes bornes, nous nous contenterons de conſidérer l'Art ſous quatre point fixes.

I. L'ancien ſtyle.

L'ancien ſtyle a duré jusqu'à Phidias. Ce génie ſupérieur & les Artiſtes ſes contemporains imprimerent à l'Art cette grandeur impoſante qui caractériſe les monumens du tems. J'appellerai le ſtyle du ſiecle de Phidias le grand, le ſublime. Depuis Praxitele jusqu'au tems de Lyſippe & d'Apelle, l'Art acquit plus de grace, plus d'aménité, & je nommerai ce ſtyle le beau, le gracieux. Quelque tems après ces Artiſtes & les diſciples de leurs écoles, l'Art commença à décliner ſous leurs imitateurs, & nous déſignerons ce ſtyle par celui de l'imitation: jusqu'à ce qu'enfin l'Art, déja ſur ſon déclin, arriva inſenſiblement à ſon entiere décadence.

A. Monumens de l'ancien ſtyle:

a. Médailles.

Quant à l'ancien ſtyle nous obſervons d'abord les monumens les plus frappans qui nous en reſtent, puis les caracteres qui le diſtinguent, & enfin la tranſition de ce ſtyle au ſtyle ſubſéquent ou à celui que nous appellons le grand. Sur cet objet on ne ſauroit alléguer de monumens plus anciens & plus authentiques que quelques médailles dont le coin & l'inſcription atteſtent la haute antiquité: car ces médailles, ayant été frappées dans les villes dont elles portent le nom, nous fourniſſent une induction certaine ſur l'Art qui régnoit du tems de leur compoſition.

L'inſcription de ces anciennes médailles va à rebours, c'eſt à dire de droite à gauche: maniere d'écrire dont l'uſage doit avoir ceſſé aſſez longtems avant Hérodote.

en

en effet cet Hiſtorien, en parlant du contraſte que faiſoient les mœurs & les coutumes des Egyptiens avec celles des Grecs, cite cette particularité que les premiers différoient totalement des derniers par rapport à l'écriture, & qu'ils écrivoient de droite à gauche (1). Je ne me rappelle pas qu'on ait remarqué cette circonſtance qui eſt ſi propre à nous faire déterminer le tems où l'écriture des Grecs a changé de marche, & qui peut nous faire conclure que depuis le ſiecle d'Hérodote, c'eſt à dire depuis la ſoixante & ſeizieme Olympiade, l'uſage d'écrire dans le ſens primitif avoit ceſſé depuis longtems. Pauſanias nous apprend (2), que l'inſcription au bas de la ſtatue d'Agamemnon à Elis, l'une des huit figures qu'Onatas avoit faites d'autant de Guerriers qui s'étoient offerts à tirer au ſort pour combattre Hector, étoit dirigée de droite à gauche. Comme Onatas floriſſoit peu de tems avant l'expédition de Xerxès contre les Grecs, c'eſt à dire avant la ſoixante & douzieme Olympiade, par conſéquent peu de tems avant Phidias, nous pouvons fixer à peu près l'époque où les Grecs ceſſerent d'écrire dans le ſens contraire.

Parmi les anciennes médailles, les plus remarquables ſont celles de quelques villes de la Grande-Grece, & principalement celles de Sybaris, de Caulonia & de Poſidonia ou de Paeſtum en Lucanie. Les médailles de Sybaris ne peuvent pas avoir été frappées après la ſoixante & douzieme Olympiade, époque où cette ville fut détruite par les Crotoniates (3), & la forme des lettres qui compoſent ſon nom indique un tems beaucoup plus reculé. Le nom de Sybaris eſt formé de VM au lieu de ΣY,

Ee 3 & le

(1) Herodot. L. 2. p. 65. l. 13. (2) Pauſan. L. 5. p. 444. l. 24.
(3) Herodot. L. 6. p. 215. l. 3.

& le *figma* fur les médailles de Pofidonia eft figuré comme un M. Le *Rho* (P) a une petite queue R. Caulonia eft écrit ^VA Я. Le bœuf fur les médailles des Sybaris & le cerf fur celles de Caulonia font affez informes. Sur des médailles très-anciennes de cette derniere ville on trouve Jupiter, ainfi que fur celles de Pofidonia on voit Neptune d'une fabrique beaucoup plus belle, mais d'un ftyle qu'on appelle communément l'Etrusque. Neptune tient fon trident en arrêt comme une lance fur le point de frapper. Ce Dieu eft nud comme Jupiter, excepté qu'il a les deux bras enveloppés de fa draperie ramaffée, comme s'il vouloit s'en fervir au lieu de bouclier. C'eft ainfi qu'une pâte de verre du cabinet de Stofch nous offre Jupiter le bras gauche entouré de fon égide, c'eft à dire de la peau de la chévre Amalthée (1). Faute de bouclier les Anciens combattoient quelquefois de cette maniere, comme Plutarque nous l'apprend d'Alcibiade (2), & Tite-Live de Tibérius Gracchus (3). Le coin de ces médailles eft en creux d'un côté & en relief de l'autre: non pas comme celui de quelques médailles des Empereurs & des familles Romaines, auxquelles la partie creufe eft une inadvertance du Médailleur. Les médailles en queftion nous montrent évidemment deux différens poinçons, ce que je puis prouver par celles qui portent l'image de Neptune. Ce Dieu du côté où il paroît de relief, a une barbe & des cheveux frifés, & de l'autre où il eft en creux, il eft fans barbe & porte des cheveux plats. Là on voit la draperie jettée en avant fur le bras, ici elle defcend par derriere. D'un côté la bordure eft entourée d'un ornement, comme deux cordons d'un

(1) Defcr. des Pier. gr. du cab. de Stofch. p. 40. Monum. Ant. ined. No. 9.

(2) Plutarch. Alcib. p. 388. l. 4.

(3) Liv. L. 25. c. 16. Conf. Scalig. conject. in Varron. p. 10.

d'un tiſſu lâche; de l'autre cet ornement reſſemble à une couronne d'épis. A l'égard du ſceptre, il eſt en arrêt des deux côtés.

Du reſte il eſt difficile de démontrer, comme un Ecrivain l'avance ſans preuve (1), que ce fut peu après la cinquantieme Olympiade, que le *Gamma* des Grecs s'écrivoit C & non pas Γ, ce qui confondroit toutes nos idées de l'ancien ſtyle des médailles. Car il ſe trouve de ces anciennes monnoies des Grecs qui, bien que d'un très-beau travail, nous offrent la lettre en queſtion dans ſa forme antique; parmi les différentes pieces de cette nature je citerai une Médaille de la ville de Géla en Sicile, qui porte cette inſcription: CEΛΑΣ, avec une bigue ou char attelé de deux chevaux, & la partie ſupérieure d'un Minotaure.

Je ſaiſirai cette occaſion pour parler de quatre coupes d'un or pur, de la forme & de la grandeur d'une ſoucoupe à café; elles ont été trouvées dans les anciens tombeaux près de Girgenti, & ſe voient dans le cabinet de M. Luccheſi, Evêque de cette Ville. J'ai cru devoir rapporter ces morceaux précieux parce que les ornemens qui les entourent paroiſſent reſſembler à la fabrique des médailles en queſtion & être du même âge. Deux de ces ſoucoupes ont extérieurement une bordure, dont les ornemens conſiſtent en bœufs, travail qui peut être appellé boſſelage. On voit que cette bordure à éte frappée avec un poinçon de relief, appliqué en dedans du bord, pour faire ſortir la boſſe de l'autre côté. Les deux autres ſoucoupes ont pour ornement une bordure de points faits au poinçon. Par rapport à l'explication des bœufs qui décorent les deux premieres ſoucoupes, je

(1) Reinold. Hiſt. Litter. Graec. & Lat. p. 57.

je ne crois pas qu'il ſoit néceſſaire de remonter, avec le poſſeſſeur de ces Antiques, jusqu'au bœuf Apis des Egyptiens; on ſait que chez les Grecs les bœufs étoient conſacrés au ſoleil & qu'ils traînoient le char de Diane. Le bœuf peut être auſſi conſidéré comme l'emblême de l'agriculture, & c'eſt ce que paroît indiquer celui qui ſe rencontre ſur quelques médailles de la Grande-Grece, parce que ces animaux tirent la charrue & ſervent à toute l'économie rurale. Le même animal étoit l'emblême des plus anciennes médailles Athéniennes (1) & Romaines (2).

Les médailles Siciliennes du premier ſtyle fourniſſent une preuve inconteſtable que l'idée de la beauté, ou proprement l'exécution du beau, n'étoit pas une qualité innée & donnée avec l'Art aux Artiſtes Grecs: il eſt certain que celles des tems ſuivans ſont infiniment ſupérieures aux premieres. J'en juge d'après les médailles de Leontium, de Meſſine, de Segeſte & de Syracuſe, pieces de la plus haute antiquité & de la plus grande rareté; je les ai examinées autrefois avec ſoin en travaillent au cabinet de Stoſch. J'ai fait graver deux de ces médailles de la derniere ville qu'on trouvera à la fin de ce chapitre. La tête eſt une Proſerpine. Cette tête & d'autres têtes des médailles dont nous venons de parler, ſont deſſinées comme celle de Pallas ſur les médailles Athéniennes des premiers tems, & comme celle d'une ſtatue de la même Déeſſe à la Villa Albani. Aucune partie ne brille par la beauté de ſa forme: par conſéquent l'enſemble n'eſt pas mieux. Le deſſin des yeux eſt allongé & aplati; la ſection de la bouche va en remontant; la forme du menton eſt pointue & ſans aucun arrondiſſement élégant; les boucles des cheveux ſont arrangées en petits anneaux & reſſem-

(1) Schol. Ariſtoph. Av. v. 1106. (2) Plin. L. 18. c. 3. p. 436.

ſemblent aux grains preſſés d'une grappe de raiſin: de-là les plus anciens Poëtes Grecs donnent aux cheveux le nom de grappe ([1]). Pour achever de caractériſer cette maniere, il ſuffit de dire que le ſexe de ces têtes de femme eſt presqu'incertain. Auſſi eſt-il arrivé qu'une de ces têtes de bronze, un peu plus grande que le naturel & conſervée dans le cabinet d'Herculanum, a été regardée & décrite comme une tête d'homme. Cependant le revers de ces médailles peut paſſer pour élégant, tant pour le coin que pour le deſſin de la figure. Mais comme il y a bien de la différence entre un deſſin en petit & un deſſin en grand, & qu'on ne peut rien inférer de l'un en faveur de l'autre, il étoit infiniment plus facile de bien deſſiner une petite figure de la hauteur d'un pouce, que de bien rendre une tête de la même grandeur. Ainſi d'après la forme reçue la configuration de ces têtes porte le caractere du ſtyle Egyptien & du ſtyle Etrusque, & conſtate de nouveau ce que j'ai cherché à établir dans les livres précédens au ſujet de la reſſemblance qui ſe trouve entre les figures de ces trois nations des premiers tems de l'Art.

A l'égard des ouvrages de ſculpture exécutés dans cet ancien ſtyle, je ne rapporterai que ceux que j'ai pu voir & examiner moi-même, ainſi que j'ai presque toujours fait au ſujet des autres productions de l'Art. J'ai remarqué qu'il en eſt ordinairement du deſſin d'une Antique, comme du récit d'un fait: à meſure qu'il paſſe par différentes bouches, il reçoit différentes additions.

b. Marbre.

La Pallas de la Villa Albani, que j'ai publiée avant ſa reſtauration dans mes Monumens de l'Antiquité ([2]), me

(1) Plutarch. conſol Apoll. p. 196. l. 24.

(2) Monum. Ant. ined. No. 17.

me paroît être la plus ancienne ſtatue de ce ſtyle. Le tour du viſage & les formes des parties y ſont traités de façon que ſi la figure étoit de baſalte, on la croiroit de fabrique Egyptienne. La tête de cette antique eſt parfaitement ſemblable aux têtes de femme qui ſe trouvent ſur les anciennes médailles Grecques dont nous venons de parler: du reſte on pouroit y trouver auſſi le ſtyle Etruſque. Le motif que les Romains ont eu d'enlever à la Grece cette ſtatue & d'autres du même âge, fut probablement le même que celui qui m'en fait faire mention, ſavoir d'offrir des productions de l'Art des tems les plus reculés de la Grece, pour en avoir une ſuite complette depuis ſon origine jusqu'à ſa perfection.

Les Amateurs de l'Antiquité croient découvrir cet ancien ſtyle dans un bas-relief du cabinet du Capitole, morceau que j'ai fait graver & placer à la tête du Traité préliminaire du Deſſin des anciens Artiſtes, dans mes Monumens de l'Antiquité. Ce morceau repréſente trois Bacchantes drapées & un Faune nud, portant pour inſcription: ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣΕΓΟΙΕΙ (1). On prétend que ce Callimaque eſt celui qui n'étoit jamais content de ce qu'il faiſoit (2). Comme il avoit exécuté une danſe de Lacédémoniennes (3), on croit reconnoître cette danſe dans notre bas-relief. L'inſcription placée au bas me paroît ſuſpecte. Il eſt vrai, on ne ſauroit la prendre pour moderne; mais il ſe pouroit bien qu'elle eut été imitée & ſubſtituée par les Anciens. C'eſt ainſi que le nom de Lyſippe a été ajouté à l'Hercule de Florence, qui eſt antique; mais ni le nom ni la ſtatue ne ſauroient être de la

(1) Fontanin. Antiq. Hort. L. 1. c. 5. p. 116. Montfauc. Ant. expl. T. 1. P. 11. pl. 174.

(2) Fontan. loco cit. Lucatel. Muſ. Capit. p. 36.

(3) Plin. L. 34. c. 19.

la main de ce Statuaire, ainſi que je le ferai voir dans le troiſieme volume de cette Hiſtoire. Un ouvrage Grec du ſtyle de notre bas-relief devroit être beaucoup plus ancien d'après les idées que nous avons des tems où l'Art étoit floriſſant dans la Grece, & Callimaque ne peut pas avoir vécu avant Phidias, ainſi ceux qui le placent dans la ſoixantieme Olympiade (1), le font ſans aucune raiſon & ſe trompent lourdement. D'ailleurs quand on lui donneroit cette Antiquité, ſur quel fondement feroit on entrer le X dans la compoſition de ſon nom, cette lettre ayant été inventée beaucoup plus tard par Simonide (2)? Le nom de Callimaque s'écriroit de cette façon: ΚΑΛΛΙΜΑΚΗΟΣ, ou de celle-ci: ΚΑΛΙΜΑΚΟΣ (3), ainſi que ce nom ſe trouve écrit dans une ancienne inſcription d'Amyclée (4). Pauſanias dit qu'il n'étoit pas de la force des grands Artiſtes de la Grece; il faut par conſéquent qu'il ait vécu dans un tems où il y auroit eu de la poſſibilité de les égaler. Un Statuaire de ce nom, que Pauſanias dit avoir été le même, eſt le premier qui a travaillé avec le trépan pour percer le marbre (5). Cependant il faut que le Maître du Laocoon, que nous placerons dans le plus beau ſiecle de l'Art, ſe ſoit ſervi de cet inſtrument pour traiter les cheveux & pour fouiller la draperie. On prétend de plus que Callimaque, le Sculpteur, eſt l'inventeur du chapiteau Corinthien (6); & on ſait que Scopas, ce fameux Statuaire, bâtit un temple décoré de colonnes de l'ordre Corinthien dans la quatre-vingt-ſeizieme Olympiade (7): il réſulteroit de-là que Callimaque auroit vécu du tems des plus grands Artiſtes

(1) Felibien. Hiſt. des Archit. p. 22.
(2) Mar. Victorin. art. Gram. L. 1. p. 1459.
(3) Conf. Reinold. Hiſt. Litt. Graec. & Lat. p. 9.
(4) Nouv. Traité de Diplomat. T. 1. p. 616.
(5) Pauſan. L. 1. p. 68. l. 25.
(6) Vitruv. L. 4. c. 1.
(7) Pauſan. L. 8. p. 693. l. 19.

tes de la Grece, & avant le Maître de la fameuſe Niobé, qui eſt probablement Scopas, comme nous le verrons dans le volume ſuivant, & qui a fleuri avant le Maître du Laocoon. Mais cette époque a un inconvénient, elle ne s'accorde pas avec celle qui réſulte de l'ordre dans lequel Pline range les Artiſtes. J'ajouterai encore que ce bas-relief a été trouvé à Horta, canton habité jadis par les Etrusques; cette circonſtance nous autoriſeroit auſſi à croire ce morceau de fabrique Etrusque dont il porte tous les caracteres. Comme on prend cette antique pour un ouvrage Grec, on prendroit auſſi pour Etrusques quelques vaſes peints, rapportés au troiſieme livre de cette Hiſtoire, ſi leur inſcription Grecque n'indiquoit pas le contraire.

B. Caracteres de l'ancien ſtyle.

On pouroit donner des caracteres plus décidés de cet ancien ſtyle, s'il s'étoit conſervé un plus grand nombre d'ouvrages de marbre & ſurtout un plus grand nombre de bas-reliefs. Alors ces productions de l'Art nous feroient connoître la maxime des premiers Artiſtes au ſujet de la diſtribution des figures, & nous mettroient en état de juger de leur dextérité à rendre les mouvemens du corps, ainſi que les émotions de l'ame. S'il nous étoit permis d'apprécier l'expreſſion relativement à l'économie des parties dans les petites figures ſur les médailles, & de conclure du petit au grand, ou ſi nous oſions attribuer aux figures de l'Art de ce tems l'énergie d'action des figures de la nature du même tems, nous trouverions que les Artiſtes de ce ſtyle donnoient à leurs figures des actions violentes & des attitudes forcées. Les hommes des tems héroïques, qui ſervoient de modeles aux Artiſtes, ſuivoient l'impulſion de la nature; ils ignoroient l'Art de contraindre les mouvemens de leurs ames: c'eſt ce que nous trouvons confirmé, lorsque

lorsque nous comparons ces premiers ouvrages des Grecs avec ceux des Etrusques, auxquels ils ressemblent.

Pour ce qui est de l'exécution, nous remarquerons que les Anciens surent donner à leurs ouvrages la finesse des détails, avant qu'ils eussent su leur imprimer la beauté de l'ensemble: c'est ce que nous voyons entre autre à la Pallas de la Villa Albani, que nous avons déja citée plus d'une fois, & qui joint à la forme la plus commune & la plus mesquine du visage, la manœuvre la plus soignée & la plus fine de la draperie. C'est-là ce que Ciceron fait entendre, lorsqu'il dit que l'île de Malthe possédoit quelques figures très-anciennes en ivoire, représentant des Victoires, figures déstituées de toute grace, mais exécutées avec beaucoup de finesse ([1]). Il en est ici comme de ce que dit Aristote de la Tragédie: qu'elle a su trouver la justesse de l'expression, bien longtems avant d'avoir pu former le plan du sujet: parce que l'arrangement des paroles & l'ordre des pensées dans l'Art poetique, se trouvent dans le même rapport que l'économie de la manœuvre & la pratique du marbre. A la renaissance de l'Art moderne, les tableaux peints par les devanciers des grands Maîtres qui l'ont illustré ensuite, nous offrent une ample matiere à faire les mêmes remarques. Les ouvrages de ces premiers Artistes, éloignés du vrai beau, sont finis avec une patience incroyable. Tandis que leurs successeurs, les Michel-Ange & les Raphael ont opéré, selon le précepte que Roscomon prescrit aux Poetes: Ils ont composé avec feu, & exécuté avec flegme ([2]). La grande monotonie de l'exécution qui a précédé la connoissance du beau, paroît singulierement dans la fabrique des différens tombeaux,

 élevés

(1) Cic. Verr. 4. c. 46. (2) Roscomon's Essay on Poet.

élevés par Sanſovino & par les autres Sculpteurs du commencement du ſeizieme ſiecle: les figures de ces monumens ſont toutes très-médiocres, mais les ornemens dont ils ſont décorés ſont d'une manœuvre ſi finie, qu'ils pouroient ſervir de modele à nos Artiſtes & être jugés comparables aux travaux des Anciens dans ce genre.

Nous pouvons réduire les caracteres de cet ancien ſtyle à ces courtes propoſitions: le deſſin en étoit énergique, mais dur; il étoit fier, mais ſans grace; la force de l'expreſſion altéroit la beauté de l'enſemble. Toutefois comme l'Art de ces tems reculés n'étoit conſacré qu'aux Dieux & aux Héros, dont la pompe des louanges, comme dit Horace, ne s'accorde pas avec la douceur de la lyre, il eſt a croire que cette dureté même a coopéré à la grandeur des images. L'Art étoit auſtere comme la juſtice, qui puniſſoit de mort le moindre délit (1). Bien entendu qu'il y a des gradations, puiſque nous comprenons par l'ancien ſtyle la plus longue époque de l'Art Grec, & que les derniers ouvrages de ce ſtyle ont dû être très-différens des premiers.

On pouroit croire que ce ſtyle ſe conſerva jusqu'au tems où l'Art fleurit dans la Grece, ſi ce que dit Athenée de Steſichore (2), ne ſouffroit aucune contradiction. Il nous apprend que ce Poëte fut le premier qui dépeignit dans ſes vers Hercule armé d'un arc & d'une maſſue. Cependant pluſieurs pierres gravées, qui portent les caracteres de ce premier ſtyle, nous offrent Hercule avec les mêmes armes. Or Steſichore fut contemporain de Simonide & vêcut dans la ſoixante & douzieme Olympiade

(1) Thucyd. L. 3. p. 98. l. 34.
(2) Deipn. L. 12. p. 512. E. Conf. Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch, p. 275.

piade ([1]), ou vers le tems que Xerxès marcha contre les Grecs; & Phidias qui porta l'Art à ſon plus haut période, fleurit dans la ſoixante & dix-huitieme Olympiade. Mais Strabon fait remonter beaucoup plus haut l'époque de ces attributs donnés à Hercule ([2]). Il en attribue l'invention à Piſandre que quelques uns font contemporains d'Eumolpe, & que d'autres placent dans la trente-troiſieme Olympiade. Au rapport du même Strabon les anciennes figures d'Hercule n'avoient ni maſſue ni arc.

C. Remarques ſur les imitations de l'ancien ſtyle.

J'avertirai ici qu'on ne ſauroit apporter trop de précaution pour juger de l'âge des ouvrages de l'antiquité. Une figure qui paroît être Etruſque, ou du premier ſtyle de l'Art Grec, ne l'eſt pas toujours. Elle peut-être une imitation des ouvrages antérieurs, qui ſervirent de modeles à bien des Artiſtes Grecs ([3]); ou quand ce ſont des figures de Divinités, traitées avec des attributs & dans des principes d'antiquité, qui ne doivent pas s'y trouver on peut inférer alors que l'ancien ſtyle eſt une choſe adoptée, pour inſpirer plus de reſpect. Comme la dureté de la conformation & la rudeſſe de la voix, au jugement d'un Ancien ([4]), donnent de l'énergie & de la grandeur au diſcours, de même l'âpreté & l'auſtérité, imprimées aux anciens ouvrages de l'Art, produiſent un effet ſemblable. Ce que nous diſons ici du caractere de l'ancienne maniere, concerne non ſeulement le nud des figures, mais auſſi leur ajuſtement, & leur façon de porter les cheveux & la barbe.

Pour

(1) Bentley's, Diſſ. upon. Phalar. p. 36.

(2) Geogr. L. 15. p. 688. C.

(3) Except. ex. Nic. Damaſc. p. 514. v. τελχῖνες.

(4) Demetr. Phal. de elocut. p. 26. l. 19.

Pour ſervir d'éclairciſſement à ces allégations, je citerai le bas-relief de la Villa Albani, dont on verra la planche gravée dans le volume ſuivant. Nous y trouvons toutes les figures des Divinités drapées & ajuſtées dans le goût des figures Etrusques. Cependant comme l'ordre Corinthien du temple & les courſes des chars repréſentées ſur les friſes, indiquent un travail Grec, on pouroit prendre cet ouvrage, en conſéquence de la draperie des figures, pour une production Grecque de l'ancien ſtyle. Mais nous trouvons le contraire dans ce même ordre des colonnes du temple, inventé, au rapport de Vitruve, beaucoup plus tard: par conſéquent ce morceau nous offre une imitation de l'ancien ſtyle Grec. Nous ne pouvons y chercher un travail Etrusque, dès que nous ſavons que les temples des Etrusques différoient en général de ceux des Grecs. Il eſt conſtant que leurs temples n'avoient point de friſes, & que les modillons du plafond, ou *Mutuli*, avoient une grande ſaillie, tant ſur les colonnes du portail, que ſur les murs de la nef, de ſorte que cette partie ſaillante des modillons portoit la dimenſion de la quatrieme partie de la hauteur des colonnes: cette méthode ſe pratiquoit dans le tems que la nef n'avoit point de galerie à l'entour pour garantir le peuple de la pluye. Par cette remarque j'explique en même tems un paſſage de Vitruve que perſonne n'avoit encore entendu [1].

Cette imitation étoit encore plus ſenſible ſur un autre bas-relief qui repréſentoit Jupiter, avec une barbe plus longue qu'à l'ordinaire & des cheveux qui tomboient ſur le devant des épaules. Ce Jupiter, quoiqu'ajuſté à la

(1) Vitruv. L. 4. c. 7. p. 160. *Supra trabes & ſupra parietes trajecturae mutulorum, quarta parte altitudinis columnae projiciantur.*

la maniere des figures les plus anciennes, étoit un ouvrage des Romains du siecle des Empereurs, portant pour inscription: IOVI EXSVPERANTISSIMO. Cette inscription a été publiée par Spon sans la figure (1). Il paroît qu'on s'est proposé pour but, en représentant Jupiter sous cette forme antique, d'exciter plus de respect pour ce Dieu & de lui donner en quelque sorte une existance plus reculée.

Nous voyons la Déesse de l'Espérance ajustées conformément au style le plus antique dans une petite figure de la Villa Ludovisi, qui peut dater du second siecle des Empereurs, à en juger par l'inscription Romaine qu'on lit sur le socle de la figure, & qui est conçue en ces termes:

Q. AQVILIVS. DIONYSIVS. ET.
NONIA. FAVSTINA. SPEM. RES.
TITVERVNT.

Du reste cette statue n'étoit pas connue avant moi pour ce qu'elle est, parce que l'inscription étoit couverte par une croute épaisse de terre & de mousse (2). C'est ainsi que j'ai trouvé l'Espérance figurée sur les médailles Impériales que j'ai vues soit en original, soit en copie; & pour ne citer qu'un exemple, je dirai que le même goût régne dans tout l'ajustement de cette Déesse sur une médaille de l'Empereur Philippe l'Arabe. On peut expliquer cet usage par les portraits faits de nos jours & ajustés dans le goût de ceux de Van Dyk, ajustement qui plait encore beaucoup aux Anglois, & qui est aussi

(1) Misc. ant. p. 71. Conf. Descr. des Pier. gr. du cab. de Stosch. p. 46.

(2) Descr. des Pier. gr. du cab. de Stosch. p. 302.

aussi infiniment plus avantageux, tant au Peintre qu'à la personne peinte, que les habits étroits & sans plis d'aujourd'hui. Je me souviens aussi qu'on a placé dans les tems les plus reculés deux Victoires de grandeur naturelle, conservées à Sans-Souci, parce qu'elles posent sur les doigts des pieds qui sont joints; on leur a assigné cette antiquité par rapport à la position qui a paru forcée à ceux qui n'en ont pas pénétré la signification. Mais ce qui nous prouve le contraire, c'est le nom Romain qu'on voit gravé sur une bande, qui passe en croix sur la poitrine & sur le dos. On prétend que ces bandes servoient à attacher les aîles qui ont dû être de bronze & placées aux figures.

Il en est de même des prétendues têtes de Platon, qui ne sont autre chose que des termes appellés Hermès, auxquels on a donné une forme à peu près semblable à celle des pierres sur lesquelles on plaçoit les premieres têtes. Mais ces Hermès, selon la différence des âges, sont rendus avec plus ou moins d'art. Pendant mon séjour à Rome, le plus beau de tous ces Hermès passa en Sicile & il se trouve aujourd'hui au cabinet du College des ci-devans Jésuites de Palerme: parmi ceux qui se trouvent encore à Rome, celui qui tient le premier rang est le prétendu Platon du palais Farnese. Du reste la tête de cette antique ressemble parfaitement à celle d'une statue d'homme drapée, de la hauteur de neuf palmes, & découverte aux environs de Frascati dans le printems de 1761, avec les quatre Caryatides que j'ai déja citées. La tunique dont cette statue se trouve vêtue est d'une étoffe légere, comme l'indique la quantité de petits plis; par dessus ce vêtement il y a manteau qui passe par dessous le bras droit sur l'épaule gauche, de façon que le bras gauche, appuyé sur le côté, reste couvert. Sur la bor-

dure

dure de la partie du manteau jetée par deſſus l'épaule ont lit le nom ſuivant: CAPΔANAΠAΛΛOC. Le Λ ſe trouve ici double, comme dans le mot ΠΟΛΛΙΣ, au lieu de ΠΟΛΙΣ, ſur une médaille de bronze de la ville de Magnéſie. Le nom de la Déeſſe Cybele ſe trouve auſſi écrit de ces différentes manieres, KYBELLA & KYBELIS, de même que *Petilia* ville de Lucanie, eſt écrite pareillement *Petilla*. Quant à cette figure ſinguliere, que j'ai publiée & expliquée dans mes Monumens de l'Antiquité (1), je me contenterai de faire encore les obſervations ſuivantes. Cette ſtatue, quoique l'inſcription porte le nom de Sardanapale, ne peut pas figurer ce fameux Roi d'Aſſyrie, qui n'avoit point de barbe, puiſqu'il ſe faiſoit raſer tous les jours. Après qu'on eut été longtems indécis à Rome au ſujet du perſonnage, repréſenté ſous cette figure, j'ai trouvé enfin que l'Hiſtoire parle de deux Rois d'Aſſyrie qui portérent ce nom, & que le premier fut un Prince ſage: de-là j'ai donné comme une conjecture probable, que cette ſtatue nous offroit l'image du premier Roi de ce nom. D'ailleurs une figure d'homme en habits de femme ne nous autoriſeroit pas à ſoutenir qu'elle repréſente le voluptueux Sardanapale, puiſque nous ſavons que le Philoſophe Ariſtippe mettoit des habits de femme, ou du moins qu'il s'habilloit indifféremment de l'une ou de l'autre façon (2).

La même configuration fut donnée aux têtes de Bacchus Indien, ou de Bacchus *Liber pater*, de maniere pourtant que la grandeur des formes diſtingue clairement la Divinité des têtes ordinaires des Hermès. Une de ces

 figures

(1) Monum. Ant. ined. No 163. p. 219. 220.

(2) Sext. Empyr. Pyrrh. hyp. L. 1. p. 31. B.

figures de Bacchus ſe voit au palais Farneſe, mais celle qui ſe trouve chez le Sculpteur Cavaceppi lui eſt bien ſupérieure. La ſtatue de femme en marbre noirâtre du cabinet du Capitole, deux fois grande comme nature, & découverte à la maiſon de campagne d'Adrien, nous montre qu'on s'y eſt propoſé d'imiter un ſtyle encore plus ancien par l'attitude qu'on lui a donnée; car cette figure a les pieds joints, & les bras, qui ſont adhérens aux côtés, deſcendent jusqu'aux cuiſſes, comme Pauſanias nous décrit la ſtatue d'Arrachion vainqueur aux jeux olympiques en la cinquante ſeptieme Olympiade. Mais le travail de cette ſtatue nous atteſte qu'elle ne remonte pas à une ſi haute antiquité; il ſeroit facile de faire ſentir le contraire, ſi la tête étoit antique, comme l'avance fauſſement Bottari dans ſon *Muſeum Capitolinum*, qui s'arrête longtems à la forme de cette tête. Le fait eſt que la tête eſt moderne & qu'elle eſt exécutée d'après une idée arbitraire, de façon que le Reſtaurateur a cherché à imiter les groſſes boucles qui ſe ſont conſervées ſur les épaules. Après la reſtauration de cette ſtatue on trouva ſa véritable tête dans la même maiſon de campagne. Elle ſe trouve ſans doute dans la collection des Antiques du Cardinal de Polignac, qui en fit l'acquiſition lorsqu'elle fut découverte.

D. Préparation au haut ſtyle.

Cependant les qualités de l'ancien ſtyle étoient des préparations au haut ſtyle & ramenoient la manœuvre à la juſteſſe auſtere & à l'expreſſion ſublime: car la dureté du premier ſtyle renferme la correction du contour, & cette induſtrie au moyen de laquelle tout ſe peint & ſe montre aux yeux. En ſuivant le même chemin, l'Art, dans les tems modernes, ſeroit parvenu à ſa perfection, ſi les Sculpteurs n'euſſent pas quitté trop tôt la route que leur avoient tracée Michel-Ange par

par des contours ressentis & par une indication énergique de toutes les parties. Comme dans l'étude de la musique & des langues, il est essentiel d'articuler fortement, & les tons, & les mots, pour parvenir à la pureté de l'harmonie & à la netteté de la prononciation; de même, dans la pratique du dessin, ce n'est pas par des traits déliés & légérement tracés, mais par des contours mâles & décidés, quoiqu'un peu durs, qu'on peut atteindre la vérité de la configuration & la beauté des formes. Tandis que l'Art marchoit à grands pas vers la perfection, la Tragédie s'élevoit à la même hauteur par la force de la diction & par le grand sens de l'expression. C'est par ce style qu'Euripide donna à ses personnages cette sublimité d'expression & à la vraisemblance cette plénitude de conviction. Toutes les productions de l'esprit respiroient la Poësie, ainsi que nous l'attestent les ouvrages de Gorgias, Inventeur de l'Eloquence (1).

Je terminerai mes observations sur ce premier style par le jugement hazardé d'un Peintre François. Du Fresnoy nous assûre qu'on appelle Antique ce qui a été fait depuis Aléxandre le grand, jusques à l'Empereur Phocas (2). Mais rien n'est exact dans ces dates, ni le commencement ni la fin. On peut juger par ce que nous avons dit & par ce que nous dirons encore, qu'il existe des ouvrages antérieurs à Aléxandre, & que l'âge de l'Art finit avant Constantin. Pareillement ceux qui croient avec le Pere Montfaucon (3) qu'il ne s'est pas conservé d'autres ouvrages des Sculpteurs Grecs que

 ceux

(1) Aristot. Rhet. L. 3. c. 1.
(2) De Piles, Remarques sur l'Art de Peinture de du Fresnoy. p. 105. §. 5.
(3) Ant. expl. T. 3. P. 2. p. 6.

ceux du tems où Rome s'enrichit des dépouilles de la Grece, ont besoin de beaucoup d'instruction.

II.
Le haut style.

Le flambeau de la liberté ayant éclairé la Grece, l'Art y acquit plus d'aisance & plus de sublimité: car l'ancien style étoit fondé sur un systême qui consistoit dans des regles empruntées de la nature. Ensuite les Artistes, ayant donné sans ménagement dans l'idéal, s'écarterent de la vérité des formes & travaillerent plus d'après le systême adopté, que d'après la nature qu'ils n'auroient jamais du perdre de vue. L'Art s'étoit formé une nature particuliere.

A.
Caracteres du haut style.

Les Réformateurs de l'Art, ayant paru, s'éleverent contre ce systême arbitraire & s'approcherent de la vérité du naturel. La nature leur enseigna à changer la dureté en souplesse, à passer des parties trop prononcées & trop tranchantes d'une figure, à des contours plus libres & plus coulans, à adoucir & à modérer les attitudes forcées & les actions violentes, enfin à étaler moins de force & de science & à répandre plus de beauté & de grandeur. Phidias, Polyclete, Scopas, Alcamene, Myron & d'autres Maîtres, se rendirent célebres par cette réforme de l'Art. Leur style peut être appellé le grand, parce que le principal objet de ces Artistes paroît avoir été de combiner la beauté avec la grandeur. Il faut bien distinguer la dureté de l'austérité pour ne pas confondre deux choses toutes différentes; par exemple, il ne faut pas prendre pour un reste de dureté & de sécheresse de l'ancien style, cette indication marquée & tranchante des sourcils qu'on trouve constamment dans les figures de la haute beauté. Ce caractere ressenti du dessin est fondé sur les idées de la beauté, comme nous l'avons déja remarqué.

Il

Il eſt pourtant probable, & nous pouvons l'inférer de quelques paſſages des anciens Auteurs, que le deſſin du haut ſtyle conſerva quelques caracteres de l'ancienne maniere, telles que les lignes droites, & que les contours ſe traitoient par méplats, ce qui paroît indiqué par le terme de carrés ou d'angles (1) Car comme ces Maîtres, tel que Polyclete, étoient les Législateurs des proportions & par conſéquent les diſtributeurs des meſures & des dimenſions de toutes les parties du corps, ils auront vraiſemblablement ſacrifié un dégré de la beauté des formes, à cette grande correction du deſſin. Ainſi leurs figures dénotoient de la grandeur, mais cette grandeur apparemment manifeſtoit une certaine dureté, en comparaiſon des contours ondoyans & des formes moeleuſes des ſucceſſeurs de ces grands Maîtres. Il paroît que c'eſt là cette dureté qu'on reprochoit à Callon & à Hégias, à Canachus & à Calamis (2), & même à Myron (3). Cependant parmi ces Statuaires Canachus étoit poſtérieur à Phidias: cet Artiſte diſciple de Polyclete, fleurit dans la quatre-vingt quinzieme Olympiade (4). Dans le troiſieme volume de cette Hiſtoire, je me propoſe de hazarder une conjecture ſur deux Canéphores en terre cuite, & de les faire paſſer pour des copies de deux fameux Canéphores de Polyclete. Pour peu qu'on trouve de fondement à ma conjecture ſur ces bas-reliefs, on poura ſe former une idée bien plus nette des caracteres de ce ſtyle, & d'un reſte de dureté de la maniere précédente, que de tous nos raiſonnemens & de toutes les autres indications.

Quant

(1) Plin. L. 34. c. 19.

(2) Quint. Inſt. Orat. L. 12. c. 10. p. 1087.

(3) Plin. L. 34. c. 19.

(4) Pauſan. L. 6. p. 483. l. 24.

Quant aux reproches de dureté dans le deſſin, faits aux Statuaires de cette époque, il ne ſeroit pas difficile de prouver, que les Auteurs anciens ont très-ſouvent jugé de l'Art comme les modernes. La hardieſſe de la main, la correction du deſſin & la dignité impoſante des figures de Raphaël, ont paru dures & roides à quelques Ecrivains, en comparaiſon de la molleſſe des chairs, de la grace des contours & de la rondeur des formes du Correge. Tel eſt le jugement de Malvaſia, Ecrivain plus inſipide encore que partial, qui a écrit les Vies de Peintres Bolonois. C'eſt ainſi que les eſprits rafinés trouvent de la dureté & de la négligence dans le nombre & la ſimplicité d'Homere, dans l'antique majeſté & la noble facilité de Lucrece & de Catule, en comparaiſon de l'éclat & de la délicateſſe de Virgile, & de la douceur & des graces d'Ovide. Cependant ſi l'on veut s'en rapporter au jugement de Lucien ſur l'Art, la ſtatue de l'Amazone Soſandra, de la main de Calamis, étoit une des quatre principales figures de femme, quant à l'expreſſion de la beauté. Pour donner une idée de cette belle ſtatue, il ne ſe contente pas de décrire ſon ajuſtement, il releve auſſi ſon air modeſte & ſon ſourire ſurtif & agréable (1). Quoiqu'il en ſoit, ni le ſtyle des Artiſtes, ni celui des Ecrivains n'a jamais pu être généralement le même dans la même époque. S' il ne nous étoit parvenu que le ſeul Thucydide de tous les Auteurs de ce tems, il eſt à croire que ſa conciſion pouſſée jusqu'à l'obſcurité dans les diſcours qu'il a inſérés dans ſon Hiſtoire, nous feroit tirer la fauſſe conſéquence, qu'il en étoit ainſi de la diction de Platon, de Lyſias & de Xénophon dont les paroles coulent comme un ruiſſeau qui ſuit doucement ſa pente.

Les

(1) Lucian. Imag. p. 464.

Les monumens les plus confidérables, & l'on peut dire les feuls qu'il y ait à Rome du tems du haut ftyle, font, autant que j'en peux juger, la Pallas de la Villa Albani que j'ai déja citée bien des fois, ftatue qu'il ne faut pas confondre avec la Pallas du premier ftyle que j'ai citée pareillement, & puis la Niobé avec fes filles de la Villa Médicis. La Pallas eft digne des grands Statuaires de ce tems, & le jugement que nous en portons peut être d'autant plus jufte que nous en voyons la tête dans toute fa beauté primitive: elle eft d'une fi belle confervation qu'elle n'a pas éprouvé la moindre altération, & elle eft auffi pure, auffi brillante que fi elle fortoit des mains de l'Ouvrier. La tête de cette figure, indépendamment de la haute beauté dont elle porte l'empreinte, a les caracteres que nous avons affignés à ce ftyle & décele une forte de dureté plus aifée à fentir qu'à décrire. On défireroit dans fa phyfionomie une certaine grace, qu'on auroit pu lui donner par un trait plus arrondi & plus moëleux; & c'eft fans doute là cette grace que Praxitele, dans l'âge fuivant de l'Art, fut imprimer à fes figures, comme nous le dirons ci-après. Niobé & fes filles doivent être regardées comme des monumens inconteftables du haut ftyle. Mais les figures de ce fameux grouppe ne portent pas la marque diftinctive de ce ftyle, cette dureté apparente qui caractérife la Pallas antique & qui fixe fon âge. Les principaux traits qui leur font affignés & qui dénotent le haut ftyle, font d'abord cette notion pour ainfi dire increéée de la beauté, enfuite cette noble fimplicité, foit dans les airs de tête, foit dans les contours, foit dans la draperie, foit dans l'exécution. Cette beauté eft comme une idée qui naitroit fans le concours des fens dans un efprit fupérieur, dans une heureufe imagination qui auroit la force de s'élancer intui-

B. Monumens du haut ftyle confervés à Rome.

tivement jusques à la beauté divine: elle brille par une ſi grande ſimplicité de formes & de contours, que loin de paroître avoir été enfantée avec effort, elle ſemble avoir été conçue comme une penſée & produite par un ſoufle. C'eſt ainſi que la main facile du grand Raphaël, prompte à exécuter les conceptions de ſon eſprit, formoit d'un ſeul trait le plus beau contour d'une tête de Vierge, & le fixoit de maniere qu'il n'y avoit rien à corriger pour l'exécution.

III. Le beau ſtyle.

Il n'eſt guere poſſible de parvenir à une connoiſſance plus exacte du haut ſtyle, ni à une détermination plus préciſe de ſes caracteres, après la perte des ouvrages de ces grands Réformateurs de l'Art. Sur cet article nous reſſemblons à ceux qui, en voyant une tête antique toute rongée par le tems, reconnoiſſent le perſonnage qu'elle repréſente, ſans qu'ils puiſſent en démêler les travaux, comme ces gens qu'on reconnoît de loin, ſans pouvoir en diſtinguer les traits. Mais on peut parler avec plus d'aſſûrance du ſtyle des ſucceſſeurs de ces grands hommes, ſtyle que j'appelle le beau. Il eſt certain que quelques unes des plus belles figures de l'antiquité ont été faites dans l'époque où fleurit ce ſtyle; & pluſieurs autres auxquelles on ne peut pas aſſigner la même date en ſont au moins des imitations. Le beau ſtyle de l'Art commença par Praxitele, & acquit ſon plus grand luſtre ſous Lyſippe & Apelle: nous en rapporterons les preuves ci-après. Par conſéquent le beau ſtyle date d'un peu avant & du tems d'Aléxandre, ainſi que de ſes premiers ſucceſſeurs.

A. Caracteres beau ſtyle.

Le caractere principal qui diſtingue le beau ſtyle du précédent, c'eſt la grace. Relativement à cette qualité, Praxitele, Lyſippe & Apelle, auront été à Phidias, Polyclete & Myron, ce que parmi les modernes le

Guide

Guide a été à Raphaël. Ce qu'on sentira plus clairement en observant le dessin de ce style & la partie qui le distingue, c'est à dire la grace.

B. De la souplesse du dessin.

Pour ce qui concerne le dessin en général, on y supprima tous les angles saillans qui se trouvoient dans les statues des grands Maîtres précédens, tel que Polyclete: qualité que la sculpture doit principalement à Lysippe, qui s'attacha plus que ses prédécesseurs à imiter la nature (1). Ce Statuaire, évitant les parties trop carrées de la maniere précédente, traitoit ses figures avec des contours ondoyans. C'est ainsi qu'il faut entendre sans doute ce que Pline appelle des statues carrées: car la maniere de dessiner carrément s'appelle encore aujourd'hui la forme carrée ou par méplats (2). Mais la conformation de la beauté du style antérieur servit encore de regle a celui-ci, parce que la belle nature en avoit été l'institutrice. De-là Lucien, dans la déscription de sa beauté idéale, emprunta le tout-ensemble & les parties capitales des Artistes du haut style, l'élégant & le gracieux de leurs successeurs. Il vouloit que la forme du visage de sa belle ressemblât à la Vénus de Lemnos, chef-d'œuvre de Phidias; les cheveux, les sourcils & le front devoient étre comme ceux de la Vénus de Praxitele; dans ses yeux il désiroit cette tendresse attrayante, cette grace agaçante de la meme figure. Les mains il les vouloit faites d'après la Vénus d'Alcamene, Disciple de Phidias. Il est à présumer que, lorsqu'il est fait mention des mains de Pallas dans les descriptions des beautés antiques (3), il faut entendre celles de la Pallas de Phidias, comme la plus célebre. Nous avons déja dit que des mains de Polyclete dénotent ce qu'il y a de plus exquis en fait de mains (4).

 Repré-

(1) Plin. L. 34. c. 19.
(2) Lomaz. Idea della Pitt. p. 15.
(3) Anthol. L. 7. p. 474. l. 12. p. 476. l. 5.
(4) Ibid. fol. 278. a.

Repréſentons nous en général les figures du haut ſtyle, comparativement à celles du beau ſtyle, comme les hommes des tems héroïques, ou comme les héros d'Homere, comparativement aux Athéniens polis dans la période floriſſante de leur République. Ou pour faire le parallele d'une choſe effective; comparons les ouvrages du haut ſtyle à l'éloquence de Démoſthene, & ceux de l'âge ſubſéquent à celle de Cicéron. Le premier nous entraîne avec impétuoſité; le ſecond nous mene où il veut de plein gré: l'un ne nous laiſſe pas le tems de penſer aux beautés de la diction; l'autre nous offre naïvement les graces de l'élocution, en répandant un nouveau jour ſur les raiſonnemens de l'Orateur.

C.
La Grace.

J'entrerai dans une diſcuſſion particuliere ſur la grace qui eſt la qualité diſtinctive du beau ſtyle. La grace ſe forme & réſide dans le maintien & les attitudes, elle ſe manifeſte dans les actions & les mouvemens du corps: répandue ſur tous les objets elle ſe montre même dans le jet de la draperie & dans le goût de l'ajuſtement. Les Artiſtes, qui parurent après Phidias, Polyclete & leurs contemporains, la chercherent plus que ces derniers, & la trouverent auſſi plus ſouvent: l'élevation des idées, d'après lesquelles les Maîtres du haut ſtyle ont opéré, & la correction du deſſin qui leur ſervoit de baſe, ſemblent renfermer le principe de cette qualité. Du reſte cet article mérite une attention particuliere.

Les grand Maîtres du haut ſtyle n'ont cherché la beauté que dans l'accord parfait des parties & dans la ſublimité de l'expreſſion: ils ſe ſont propoſé pour but plutôt le beau que le gracieux. Mais comme on ne peut concevoir qu'une ſeule idée de la beauté, qui eſt le ſouverain beau, & qui fut conſtamment préſente aux yeux de ces Artiſtes, il faut que leurs beautés ſe ſoient toujours

appro-

approchées de ce type, & qu'elles aient eu de la ressemblance. Telle est la cause de la ressemblance qui se trouve entre les têtes de Niobé & de ses filles, ressemblance insensible qui ne differe que suivant les dégrés de l'âge & de la beauté.

— Facies non omnibus una
Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum.
Ovid. Met. 2. v. 14.

Si donc, comme il est probable, le haut style a eu pour principe de représenter les physionomies & les attitudes des Dieux & des Héros, exemptes des affections tumultueuses, & éloignées des révolutions intérieures, de les tenir toujours dans un juste équilibre de sensibilité & dans une constante égalité d'ame, on ne pouvoit guere chercher, ni pratiquer une certaine grace compliquée. Au reste l'expression de ce silence éloquent de l'ame, exige une haute intelligence. Car selon Platon, on a différentes manieres, pour imiter une action forcée & violente. Il n'en est pas de même d'un air doux & posé: il est aussi difficile de l'imiter que de faire sentir la chose imitée (1).

C'est ainsi que l'Art commença par des idées austeres de la beauté, comme un état naissant commence par des loix séveres, & s'éleva au grand & au sublime: les figures de cette période ressembloient aux mœurs & aux hommes du tems. Les successeurs de ces premiers Législateur de l'Art, loin de procéder comme Solon avec les loix de Dracon, ne s'écarterent point des grandes maximes de leurs Maîtres. Instruits que les loix les plus exactes, en tempérant leur sévérité par une sage interpré-

(1) Πολλην μιμησιν και ποικιλιν εχει τα αγανακτικον, το δε φρονιμον &c. Plato, Polit. L. 10. p. 466. l. 33.

terprétation, acquierent un nouveau dégré d'utilité & d'aménité, ils chercherent à ramener à la nature les hautes beautés qui étoient imprimées aux ſtatues de leurs illuſtres devanciers, comme des idées abſtraites de la nature & comme des formes tirées d'un ſyſtême. Par cet artifice ils introduiſirent dans l'Art une plus grande variété. C'eſt dans ce ſens qu'il faut prendre la grace qui donne un nouvel éclat aux ouvrages des Maîtres du beau ſtyle.

a. La premiere Grace, ou la Grace ſublime.

Mais la Grace, qui, ainſi que les Muſes (1), ne fut révérée chez les anciens Grecs que ſous deux noms (2), paroît être de différente nature, de même que la mere des Amours, dont elle eſt la compagne. Semblable à la Vénus céleſte, la premiere Grace eſt d'une origine plus illuſtre. Fille de l'harmonie, elle eſt permanante & immuable comme les loix éternelles de ſa mere. C'eſt dans cette conſidération qu'Horace ne paroît nommer qu'une Grace, & appeller les deux autres ſœurs de la premiere (3). La ſeconde Grace, ainſi que la Vénus terreſtre née de Dioné, tient plus de la matiere: fille du tems, elle n'eſt que la compagne de la premiere, & elle l'annonce à ceux qui ne ſont pas initiés dans le ſecret de goûter la Grace céleſte. Complaiſante ſans baſſeſſe, elle ſe communique avec douceur à ceux qui en ſont épris: elle n'eſt pas avide de plaire, elle voudroit ſeulement ne pas reſter inconnue. La premiere Grace, compagne des Dieux (4), paroît ſe ſuffire à elle même: elle veut être recherchée, & ne fait point d'avance. Trop élévée pour ſe communiquer beaucoup aux ſens, elles ne veut parler qu'à l'eſprit:

(1) Conf. Liceti Reſp. de quaeſit. per epiſt. p. 66.

(2) Pauſan. L. 9. p. 780. l. 13. L. 2. p. 254. l. 28. Conf. Eurip. Iphig. Aul. v. 548.

(3) Hor. L. 4. Od. 7. v. 5. Od. 19. v. 16.

(4) Hom. Hymn. in Ven. v. 95.

l'esprit: Le suprême, dit Platon, n'a point d'image (1). Elle ne s'entretient qu'avec le Sage; avec le vulgaire elle se montre altiere & repoussante. Toujours égale, elle réprime les mouvemens de l'ame, elle se renferme dans le calme délicieux de cette nature divine, dont les grands Maîtres de l'Art, au rapport des Anciens, ont tâché de saisir le type (2). Quant à cet air repoussant il peut être comparé aux fruits, dont les doux, selon la remarque de Théophraste (3), ont moins d'adorat que les âpres: car ce qui doit toucher & irriter, doit être sensible & agaçant. Les Grecs auroient comparé la premiere grace au mode Dorique dans la Musique (4); & nous pourions appliquer cette comparaison du mode Dorique à l'ordre Ionique dans l'Architecture.

Le chantre divin d'Achille paroît déja avoir connu la Grace dans les ouvrages de l'Art, & il l'a représentée sous l'image d'Aglaé, ou de Thalie (5), jeune Beauté légerement vêtue & mariée à Vulcain. De-là Platon l'appelle la compagne de ce Dieu (6), travaillant de concert avec lui à la création de la divine Pandore (7). Telle étoit la grace que Pallas donna à Ulysse (8), & que chanta le grand Pindare (9). C'est à cette Grace que sacrifierent les Artistes du haut style. Elle opéra avec Phidias quand il conçut son Jupiter Olympien: aussi l'Artiste à-t-il représenté sur le marche pied de sa statue cette même Grace placée sur le char du soleil à côté de Jupiter (10). Elle même prit plaisir à embellir l'ouvrage de son Favori:

(1) *Τοις μεγιστοις ουσι, και τιμιωτατοις ουκ εστιν ειδωλον προς τους ανθρωπους.* Plat. Politio, p. 127. l. 43.
(2) Ibid. p. 456. l. 34.
(3) Hist. Plant. L. 6. c. 22. p. 377.
(4) Conf. Aristot. Polit. L. 8. c. 7. p. 230. l. 7.
(5) Hom. Il. σ. v. 382. & Pausan. loco cit. p. 781. l. 4.
(6) Plato Politico, p. 123. l. 9.
(7) Hesiod. Gen. Deor. v. 583.
(8) Hom. Il. θ. v. 18.
(9) Olymp. I. v. 9.
(10) Pausan. L. 5. p. 403. l. 4.

vori: elle traça l'arc imposant des sourcils du Maître des Dieux, elle répandit la bonté & la clémence sur ses regards majestueux. De concert avec ses sœurs, ainsi qu'avec les Déités des Saisons & des Beautés, elle couronna la tête de Junon Argiva (1), Déesse nourrie par les Heures (2): cette tête fut son ouvrage, elle la reconnut, elle avoit conduit la main de Polyclete. Elle sourioit innocemment & furtivement dans la Sosandra de Calamis; elle se cachoit avec une pudeur naïve sur le front & dans les yeux de cette jeune Amazone, & se jouoit avec une élégante simplicité dans le jet de son vêtement. Secondé par cette même Grace, l'Auteur de Niobé osa s'élancer dans la région des idées incorporelles, il sut trouver le secret de combiner l'anxiété de la mort, à la plus haute beauté: créateur des Esprits purs, il produisit des formes célestes qui, loin d'exciter les desirs des sens, ne font naître qu'une contemplation profonde de la beauté souveraine. Ses figures ne semblent point formées pour les passions: elles paroissent seulement les avoir adoptées.

b. La seconde Grace, ou la Grace attrayante.

Les Artistes du beau style associerent à la premiere Grace la seconde. De même que la Junon d'Homere emprunta le ceste de Vénus pour paroître plus attrayante aux yeux de Jupiter, de même ces Maîtres tâcherent d'allier à cette haute beauté un charme plus agaçant, & de faire mieux goûter la grandeur par une aménité capable de prévenir en sa faveur. La Peinture donna naissance à cette Grace piquante, & la communiqua à la Sculpture. C'est par elle que Parrhasius s'est rendu immortel: il fut le premier Peintre à qui elle se communiqua. Quelque tems après le marbre & l'airain la respirerent à leur tour. Car depuis Parrhasius, contemporain de Phidias, jus-

(1) Pausan. L. 2. p. 248. l. 15. (2) Ibid. L. 2. p. 240. l. 3.

jusqu'à Praxitele, dont les ouvrages, comme l'on sait, se distinguerent par une Grace particuliere de ceux de ses Prédécesseurs (1), il y a un intervalle de cinquante ans.

On observera comme une circonstance remarquable, que ce Parrhasius le pere de cette Grace, & Apelle (2), à qui elle se communiqua sans réserve (3), Appelle qui fut nommé le Peintre de la Grace par excellence, l'ayant peinte seule sans ses deux compagnes (4), sont nés tous deux sous le ciel voluptueux de l'Ionie, dans ce même pays où, quelques siecles auparavant, le pere des Poëtes avoit été favorisé de la Grace sublime. Ephese étoit non seulement la patrie de Parrhasius, mais aussi celle d'Apelle, dont la race pouroit bien descendre d'un certain Apelle, venu à Smyrne avec les Amazones, & avoir Homere pour Ancètre: car l'ancien Apelle étoit un des ayeux de ce grand Poëte (5). Doué de cette délicatesse de sentiment, fruit de l'heureuse influence d'un climat tempéré, & instruit par un pere qui s'étoit illustré dans l'Art, Parrhasius vint à Athene & lia amitié avec le plus sage de tous les Grecs, avec l'instituteur de la Grace, qui la dévoila aux yeux de Platon & de Xénophon.

La variété & la diversité de l'expression, ne firent point de tort à l'harmonie & à la grandeur du beau style: l'ame ne se manifesta que comme sous la surface tranquille de l'onde, n'éclatant jamais avec impétuosité. Dans la représentation de la nature souffrante, la plus grande douleur reste concentrée, comme à la figure de Laocoon, & la plus douce joie circule comme un *Zéphir* qui effleure à peine les feuilles, sur la physionomie d'une

(1) Lucian. Imag. p. 463. seq.
(2) Plin. L. 35. c. 6, N. 10.
(3) Conf. Aelian. var. hist. L. 12. c. 41.
(4) Pausan. L. 9. p. 781. l. ult.
(5) Suid. v. Ὅμηρος.

d'une Leucothoé du Capitole, & ſur les têtes des médailles de l'île de Naxos. L'Art philoſophoit avec les paſſions, comme Ariſtote le dit de la raiſon: SYMPHILOSOPHEI TOIS PATHESI.

c. La troiſieme Grace, ou la Grace enfantine & comique.

On ſent que cette grace, tant la premiere que la ſeconde, n'a été donnée qu'à la beauté idéale, dont la configuration exige ce haut caractere d'expreſſion. Cependant les effets de la grace ſont plus univerſels, & elle ſe trouve auſſi répandue ſur des formes qui ne portent pas l'idée parfaite de la beauté, afin d'y réparer le manque du beau par l'influence du gracieux. Cette qualité eſt la grace inférieure, affectée principalement aux enfans, chez qui les formes qui conſtituent la beauté ne ſont pas encore dévéloppées, & qui par conſéquent ne ſont pas ſuſceptibles de la grace ſublime. On pouroit nommer cette troiſieme, la grace comique, comme la premiere la grace tragique & épique.

La grace à laquelle j'ai donné le nom de comique, eſt rendue dans quelques têtes de Faunes & de Bacchantes par un ſourire de gaité qui fait tirer les angles de la bouche en haut. Dans toutes les figures, où cette gaité eſt marquée par de pareils traits, on voit toujours la phyſionomie, caractériſée par un profil commun & aplati, ou par un nez enfoncé dans le viſage. Cette grace eſt la même que celle qui eſt propre aux airs de tête du Correge, & qui de-là porte le nom de grace Corregesque: la plupart des têtes de ce Maître portent ce caractere.

D'après cette notion, on peut rendre raiſon, je crois, de quelle maniere l'expreſſion de Platon, EPICHARES, doué de graces, eſt Synonyme avec SIMOS (1). Le paſſage

(1) η ουχ ουτω ποιειτε προς τους καλους; ο μεν οτι σιμος, επιχαρις κληθεις επαινεθησεται υφ υμων, του δε το γρυπον, βασιλικον φατε ειναι. Plat. Polit. L. 5. p. 422. l. 49.

paſſage de Platon que je rapporte en note, ſemble appuyer ma conjecture, & celui d'Ariſtenete d'après le même Auteur paroît la confirmer (1). Le terme d'EPAINETHÎSETAI, employé dans l'un & l'autre paſſage, ſignifie proprement un nez plat & épaté; c'eſt le contraire de GRYPOS, qui caractériſe un nez ſaillant & aquilin, contraſte pourtant qui ne paroît pas renfermer d'abord l'expreſſion de la grace. Mais Lucrece nous en donne l'explication, & chez cet Auteur le mot latin *ſimus* (ſimulus), pris du mot Grec, SIMOS, eſt ſynonyme avec SILENOS, Silene. Ici nous trouvons en même tems la ſolution de l'argument de Platon, & nous pouvons conclure d'après cette propoſition ſi connue, que quand deux choſes ſont ſemblable à une troiſieme, elles ſe reſſemblent toutes entre elles. Comme SIMOS eſt ſynonyme avec SILENOS, de même EPICHARES, ſe trouve ſynonyme avec SILENOS, & comme la dénomination des Silenes chez les Grecs, renferme les Satyres ou les Faunes, il réſulte que cette grace peut être donnée auſſi aux derniers. Or comme la grace dont nous parlons eſt la grace naïve & enfantine, nous trouvons expliqué dans une épigramme Grecque (2), comment SIMA GELÔN, en parlant de l'amour, doit s'entendre de ce ſourire malin & gracieux du Dieu d'Amour: de-là une autre épigramme appelle l'Amour SIMOS, ſans aucune modification (3).

Pour m'expliquer encore plus clairement ſur cette grace particuliere, je citerai la tête de la ſtatue d'une Bacchante, qui ſe trouve dans la Villa Albani & qui eſt d'une parfaite conſervation. Il eſt certain que cette

Ii 2 tête,

(1) *καὶ ο μεν τις των εστι σιμος, επιχαρις παρα σοι κληθεις επαινεθησεται.* Ariſten. ep. 18. p. 74.

(2) Anthol. L. 7. p. 450. 471. l. 8.

(3) Anthol. L. 7. p. 451. l. 6.

tête, qui ne peut pas être prise pour un portrait, doit être rangée dans la classe des beautés idéales. Cependant comme elle a le profil aplati, les yeux élevés, à la maniere de quelques Faunes & les angles de la bouche pareillement tirés en haut, on voit que les anciens Artistes ont cherché à imprimer aux figures des Bacchantes, c'est à dire, aux figures idéales, ce qu'on appelle la grace des Silenes, ou des Faunes.

A ce sujet je me rappelle que les Romains nommoient par dérision le vieux Galba, *Simus* (1), quoiqu'il eut un nez aquilin. L'Auteur du *Museum Capitolinum* renferme tout cela dans une idée & nous apprend que Galba avoit un nez aquilin, mais qui étoit en même tems camard, *ne solamente avea il naso aquilino, ma anche schiacciato* (2), ce qui est une contradiction manifeste. Les Commentateurs de Suétone ne touchent point du tout à cette difficulté, & je ne vois pas d'autre moyen de la lever, qu'en admettant que le mot de *simus* est employé ici par antiphrase, & qu'il faut entendre le contraire de ce qu'on dit. Je m'imagine que, pour jetter du ridicule sur Galba à cause de la grosse bosse qu'il avoit sur le nez, on l'a appellé nez camard.

d. Indication de deux statues, modeles de la haute Grace & de la Grace attrayante.

Après cette diggression & cette discussion sur la grace des Faunes, je ramene la réflexion du Lecteur à la haute grace, que nous nous sommes proposés d'examiner, pour l'indiquer dans quelques antiques échappées au tems. Toutefois cette remarque est principalement pour ceux qui ont occasion de voir Rome. Comme il est difficile de distinguer la haute grace de la grace attrayante, il vous reste à contempler la premiere dans une Muse, plus grande

(1) Sueton. Galba. c. 3.

(2) Bottari, Mus. Capit. T. 3.

grande que le naturel & conſervée au palais Barberini, tenant dans ſes mains une grande lyre nommée BARBYTON. Dans le volume ſuivant j'apporte les raiſons qui me font croire que cette ſtatue eſt de la main d'Agéladas, Maître de Polyclete, & faite par conſéquent avant Phidias. Tandis que vous aurez encore l'eſprit rempli de cette figure, transportez-vous au jardin du Pape ſur le Quirinal, & contemplez-y une autre Muſe, portant une lyre toute ſemblable & ayant un ajuſtement pareil à la premiere. Après avoir comparé l'une avec l'autre, vous trouverez la grace attrayante imprimée à la belle tête de cette derniere figure.

D. Des figures d'enfans.

Quand même le haut ſtyle ne ſeroit pas deſcendu jusqu'à la conformation imparfaite des enfans, quand même les Maîtres de ce ſtyle, dont les principales penſées tendoient à rendre des corps d'un développement parfait, n'auroient jamais eſſayé de repréſenter des formes chargées de chairs ſuperflues, ſur quoi nous n'avons aucune certitude; il eſt toujours ſûr que les Artiſtes du beau ſtyle, en cherchant le tendre & le gracieux, ſe ſont auſſi propoſés pour but d'exprimer la nature naïve des enfans. Ariſtide qui peignit une mere expirante avec ſon nourriſſon attaché à la mamelle [1], aura ſans doute repréſenté un enfant nourri de lait. Sur les pierres gravées les plus anciennes, l'Amour n'eſt pas figuré comme un petit enfant, mais comme un jeune garçon: c'eſt ainſi qu'il paroît ſur une belle cornaline appartenant au Commandeur Vettori à Rome [2]. A en juger par la forme des lettres dans le nom du Graveur, ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ, c'eſt une des pierres les plus anciennes avec le nom de l'Artiſte. L'Amour

 y eſt

(1) Plin. L. 35. c. 36. N. 19.

(2) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch, p. 137.

y eſt repréſenté couché, ayant le corps relevé comme pour jouer: il a de grandes aîles d'aigle, telle que la plus haute antiquité en donnoit à presque tous les Dieux, & à côté de lui une coquille bivalve ouverte. Les Artiſtes, ſucceſſeurs de Phrygillus, tels que Solon & Tryphon, donnerent à l'Amour une nature plus enfantine & des aîles plus courtes: c'eſt dans cette forme & dans la maniere des enfans de Fiamingo, qu'on voit ce Dieu ſur une infinité de pierres gravées. C'eſt ainſi encore que ſont figurés les enfans des Peintures d'Herculanum, particulierement ceux qui ſont peints ſur un fond noir dans des tableaux de la même grandeur que ceux qui repréſentent les belles Danſeuſes. Nous citerons, comme les plus beaux enfans de marbre qui ſoient à Rome, à la Villa Albani un Cupidon endormi, au Capitole un enfant qui joue avec un cigne (1), & à la Villa Negroni un autre enfant monté ſur un tigre, avec deux Amours dont l'un cherche à effrayer l'autre par un masque: ces morceaux ſuffiſent pour prouver combien les anciens Artiſtes réuſſiſſoient dans l'imitation de la nature enfantine. Mais le plus bel enfant que l'Antiquité nous ait transmis, quoiqu'un peu mutilé, eſt un petit Satyre d'environ un an, de grandeur naturelle, & conſervé à la Villa Albani: c'eſt un bas-relief, mais d'un ſaillant ſi marqué, que presque toute la figure eſt de ronde-boſſe. Cet enfant couronné de lierre boit, probablement d'une outre qui manque, avec tant d'avidité & de volupté que les prunelles des yeux ſont tout-à-fait tournées en haut, & qu'on ne voit qu'une trace du point de l'œil. Ce morceau, conjointement avec un autre bas-relief, auſſi de demi boſſe, repréſentant Icare à qui Dédale vient d'attacher des aîles (2), fut découvert au pied du mont Palatin du côté

(1) Muſ. Capit. T. 3. tav. 64. (2) Monum. Ant. ined. No. 95.

côté du *Circus Maximus*. Ces monumens peuvent ſervir à détruire un vieux préjugé, qui eſt devenu, je ne ſais pourquoi, une vérité qu'on ne conteſte plus, ſavoir, que les anciens Artiſtes ſont fort inférieurs aux modernes dans la configuration des enfans.

Le beau ſtyle de l'Art Grec a encore fleuri un tems conſidérable après Aléxandre le grand dans différens Artiſtes connus: ce qu'il eſt aiſé de prouver par des ſtatues & par des médailles, dont nous parlerons dans le troiſieme volume.

IV. Décadence & chûte de l'Art, occaſionnées par différentes cauſes.

Les Artiſtes de l'antiquité ayant porté l'étude des proportions & des formes à un ſi haut point de perfection, & ayant déterminé les contours des figures avec une telle préciſion qu'on ne pouvoit s'écarter le moins du monde de ces traits ſans pécher contre les principes, il réſultoit que les notions du beau ne pouvoient s'élever à un plus haut dégré. Ainſi comme l'Art, qui ne ſauroit recevoir de point fixe, non plus que toutes les opérations de la nature, ne pouvoit plus avancer, il devoit néceſſairement rétrograder.

A. L'eſprit d'imitation.

Les Dieux & les Héros ayant été repréſentés dans toutes les attitudes imaginables, les Artiſtes trouverent des difficultés invincibles d'en inventer de nouvelles: circonſtance qui amena le regne des imitateurs. L'eſprit d'imitation rétrécit le génie. Dès qu'il parut impoſſible de ſurpaſſer un Praxitele, un Apelle, il le fut auſſi de les atteindre, & dès-lors on ſe contenta de les imiter. C'eſt ainſi que les imitateurs, toujours au deſſous de leurs originaux, porterent les premiers coups à l'Art. Il en aura été ſans doute de l'Art comme de la philoſophie. Il ſe ſera élevé parmi les Artiſtes des Eclectiques, ou des Compilateurs qui, faute de génie, compiloient le beau diſperſé

perſé & cherchoient d'en former un enſemble à leur maniere. Comme les Eclectiques ne peuvent paſſer que pour les copiſtes des Philoſophes des différentes écoles, n'ayant eu que peu ou point d'idées à eux, de même les Artiſtes, ayant ſuivi la même route, ne pouvoient guere produire des ouvrages originaux dont toutes les parties fuſſent dans des rapports harmonieux. Les extraits que les Eclectiques firent des grands ouvrages des Anciens, furent cauſes que ceux-ci ſe perdirent; il en fut ſans doute de même des imitateurs de l'Art, les copies ſoignées qu'ils firent des grands ouvrages, auront fait négliger les originaux.

B. L'extrême fini dans les acceſſoires.

L'eſprit d'imitation favoriſa le manque de ſavoir. D'une main indéciſe, l'Artiſte cherchoit à réparer le défaut de ſcience par un extrême fini dans l'exécution. Ce goût pour le fini, ſe montroit d'abord dans des acceſſoires, regardés comme peu eſſentiels lors du beau ſiecle de l'Art, & jugés même préjudiciables au grand ſtyle. Quintilien fait une obſervation judicieuſe quand il dit [1], que pluſieurs Artiſtes auroient mieux travaillé les ornemens du Jupiter de Phidias, que Phidias lui même. A force de vouloir éviter la prétendue dureté du grand ſtyle, & donner de la molleſſe aux parties, on tomba dans le fade & dans le manieré: celles que les Artiſtes précédens avoient fortement indiquées, furent rendues avec plus de rondeur, mais avec moins d'énergie, avec plus d'agrément, mais avec moins d'expreſſion, procédé qui émouſſa l'Art lui même, comme une hache s'émouſſe plutôt ſur le tilleul que ſur le chêne. De tous tems la dépravation du goût s'eſt introduite par la même voie dans le ſtyle & dans la diction

(1) Inſtit. Orat. L. 2. c. 3.

diction des Arts & des Lettres. La Musique abandonna le caractere mâle (1), & tomba, comme l'Art, dans le ton efféminé. Le rafinement fait souvent perdre le bon, parce qu'on court toujours après le meilleur: c'est ainsi qu'il est souvent préjudiciable à la santé, de vouloir se porter mieux, quand on se porte bien. Comme il arrive d'ordinaire que la petitesse de l'esprit se fait mépriser, & que la hauteur de l'ame se fait admirer, il est à croire que les vrais connoisseurs auront su apprécier les ouvrages de ces différentes manieres, & que plaçant ceux de la derniere maniere au rang le plus bas, ils leur auront préféré les productions du haut style & même celles de la premiere maniere.

Sous les regnes des Empereurs & peu avant, les Artistes commencerent à mettre une application singuliere à la pratique soignée du marbre, & surtout à travailler de relief les boucles des cheveux; ils s'attacherent à rendre tous les détails, jusqu'aux poils des sourcils, mais seulement aux têtes de portraits, ce qui jusque là n'avoit été pratiqué qu'en bronze, & non en marbre. A une des plus belles têtes de jeunesse en bronze, de grandeur naturelle & conservée au cabinet Royal de Portici, on voit les sourcils gravés d'un outil doux sur l'os de l'œil marqué d'un dessin ressenti. C'est un buste qui paroît représenter un Héros, exécuté par un Artiste Athénien, nommé Apollonius, fils d'Archias. Ce morteau porte pour inscription: ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΑΡΧΙΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΗΣΕ; & non ΑΡΧΗΟΥ, comme a lu Bayardi (2), ni ΕΠΟΙΗΣΕ, comme lit Martorelli (3). Le premier prend ΕΠΟΗΣΕ, qui

(1) Plutarch. de Mus. p. 2081. l. 22.
(2) Catal. de Monum. d'Ercol. p. 170.
(3) De Regia Theca Calamar. L. 2. c. 5. p. 426.

qui devroit faire ΕΠΟΙΗΣΕ, pour une très-ancienne façon d'écrire, ce qui n'est vrai toutefois que relativement à sa forme, & qu'en ce qu'on le fait dériver du verbe Eolien, ποεῶ (1). Cependant ce verbe se rencontre dans quelques Poëtes (2); il se trouve avec la même forme dans l'inscription de la Vénus de Médicis, ainsi que dans une autre inscription qu'on lit dans la chapelle de Pontanus à Naples (3), & qui date certainement d'un tems postérieur. Au surplus, en parcourant les manuscripts de Fulvius Ursinus dans la Bibliothéque du Vatican, j'ai trouvé ce mot dans l'inscription suivante:

СΟΛωΝ
ΔΙΔΥΜΟΥ
ΤΥΧΗΤΙ
ЄΠΟΗСЄ
ΜΝΗΜΗС
ΧΑΡΙΝ.

Il se trouve encore dans une autre inscription à la Villa Altieri, & dans le Recueil de M. le Comte de Caylus (4). Par conséquent ce mot n'est pas aussi inusité que le prétend Gori (5); & son emploi n'est pas une assez grande faute pour authoriser M. Mariette à regarder l'inscription de la Vénus de Médicis comme suposée (6). Il n'est pas douteux que ce buste, ainsi que celui d'une femme de même grandeur, n'ait été exécuté dans le bon siecle de l'Art. Mais comme on sait

que

(1) Conf. Chishull, ad Inscr. sig. p. 36.

(2) Aristoph. Equit. Act. 1. Sc. 3. Theocrit. Idyl. 10. v. 38.

(3) Sarno Vit. Pontan. p. 97.

(4) Recueil d'Antiq. T. 2. pl. 75. l. 8.

(5) Mus. Flor. T. 3. p. 35.

(6) Pier. Grav. T. 1. p. 102.

que dès les tems les plus reculés, & encore avant Phidias, on imprimoit les prunelles dans les yeux sur les médailles, on rafinoit aussi plus en bronze qu'en marbre. On commença plutôt à pratiquer ces détails aux têtes idéales d'homme qu'à celles de femme. Cependant la tête de bronze, qui paroît être de la même main que la précédente, a aussi les sourcils tirés en arc tranchant, dans le goût tout-à-fait antique.

C. Introduction au style Egyptien.

La décadence de l'Art dût frapper les yeux de ceux qui firent la comparaison des ouvrages du tems avec ceux du grand & du beau style. Il est à croire que quelques Artistes, firent des efforts pour ramener l'Art à la grande maniere de leurs prédécesseurs. Comme les choses de ce monde circulent sans cesse, & qu'elles retournent souvent au point d'où elles sont parties, il a pu arriver que les Artistes de ces tems s'efforcerent d'imiter l'ancien style, dont les contours peu ondoyans l'approchent de la maniere Egyptienne. C'étoit là ma premiere conjecture par rapport à un passage obscur de Pétrone sur la Peinture, que j'appliquois à l'Art en général. Cet Ecrivain, en parlant de la décadence de l'Art, l'attribue entre autres causes, à une certaine maniere Egyptienne, introduite dans la Peinture, lorsqu'il dit: *Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiariam venit* (1). Quelques Commentateurs ont cru éluder l'obscurité de ce passage, renfermée dans le mot de *compendiaria*, en citant des tours latins où ce terme se rencontre: c'est au moyen de cette érudition de Dictionnaire que Burmann, selon sa coutume, tâche de contenteur ses lecteurs. D'autres Savans ont avoué de bonne foi qu'ils n'entendoient rien à ce

 passage,

(1) Satyr. c. 2. p. 13. ed. Burmanni.

paſſage, & qu'ils n'y trouvoient pas même matiere à faire des conjectures, comme le dit ingénuement François Junius. Mais ces Interprêtes, soit qu'ils n'euſſent pas les connoiſſances ſuffiſantes de l'Art, ſoit qu'ils fuſſent privés des occaſions d'examiner les reſtes des Peintures antiques, ſaiſiſſent rarement l'eſprit d'un Auteur lorsqu'il eſt queſtion de monumens anciens. Je me flatte qu'à l'aide de plus d'un millier de tableaux qu'on a tirés des fouilles d'Herculanum & des autres villes enſévelies par le Veſuve, je pourai peut-être hazarder avec plus de vraiſemblance une conjecture ſur le paſſage en queſtion. Ce qui donne le plus d'autorité à ma conjecture ce ſont quelques unes de ces Peintures, compoſées de bandes longues & étroites d'un peu plus d'un palme de largeur; ces bandes ont différentes ſéparations, entre lesquelles on trouve repréſentées de petites figures dans la maniere Egyptienne. Entre ces ſéparations remplies de figures, & ſur la bordure de ces tableaux, on a pratiqué des formes & des ornemens d'un goût très-baroque. Cette ſorte de Peinture Egyptienne, ornée de figures & compoſée d'idées les plus bizarres, paroît être ce que Pétrone appelle *Ars compendiaria Aegyptiorum*. Il lui a ſans doute donné ce nom, parce que ce genre étoit une imitation des Egyptiens, qui décoroient leurs édifices de pareils ornemens. La haute Egypte offre encore aujourd'hui des palais & des temples qui repoſent ſur des colonnes d'une grandeur énorme. Les colonnes, ainſi que les murailles & les plafonds de ces édifices ſont entierement incruſtés d'Hiéroglyphes, & couverts enſuite de couches de peinture, comme nous l'avons déja dit dans le ſecond livre de cette Hiſtoire. C'eſt à ce fracas de ſignes & d'images que Pétrone compare les ornemens remplis d'une multitude de petites figures inſipides, qui étoient alors le principal objet de la peinture. On aura donné le nom de *compendiariae* à ce genre,

genre, à cauſe de la multiplicité & de la diverſité des choſes, entaſſées dans un eſpace reſſéré & réduites en abrégé, ou *in compendium.* De plus ſi l'on veut faire attention aux plaintes de Vitruve ſur l'Art de peindre, Art dans lequel, ſelon ſon expreſſion, il n'y avoit plus aucun principe de vérité. A en juger par ſa concluſion: *Nunc pinguntur tectoriïs monſtra potius, quam ex rebus finitis imagines certae,* on pouroit croire qu'il a voulu déſigner, ce que Pétrone dit de la hardieſſe des Egyptiens, qui *tam magnae artis compendiariam invenit.* Or comme nous ſavons, d'après le témoignage de Vitruve, que les Anciens étoient dans l'uſage de décorer leurs édifices avec les Divinités de leur Mythologie & les Héros de leur Hiſtoire, au moyen d'une parfaite imitation de la vérité, il ſuit néceſſairement que les abus, fruits de la corruption des ſiecles, ont dû introduire dans l'Art une multitude d'abſurdités & de futilités. Les productions monſtrueuſes, enfantées par le mauvais goût ont dû naturellement couper les aîles à l'Art qui, ne pouvant plus s'élancer dans les régions héroïques, devint petit comme tous les ouvrages du ſiecle. Auſſi la richeſſe des figures dans un tableau eſt la plupart du tems, comme le ſuperflu dans mille autres choſes, la preuve d'une pauvreté réelle. Il en eſt de cela comme des Roi de Syrie qui, ſuivant Pline, conſtruiſoient leurs vaiſſeaux de bois de cédre, parce qu'il n'avoient point de pins, infiniment meilleurs pour cette ſorte de conſtruction.

D. Caractere du ſtyle dans la décadence de l'Art.

Pauſanias nous apprend que le ſtyle de l'Art des derniers tems différoient beaucoup du ſtyle ancien, en rapportant qu'une Prêtreſſe des Leucippides, ou de Phœbé & d'Hilaïre, épouſes de Caſtor & de Pollux, fit ôter l'ancienne tête à l'une des ſtatues de ces Déeſſes, & lui en ſubſtitua une autre faite dans le goût d'alors, croyant

 embellir

embellir par-là sa Divinité [1]. On pouroit nommer ce style le petit, ou le mesquin: car toutes les parties des figures que les anciens Maîtres tenoient vigoureuses & ressenties, étoient rendues d'une maniere séche & triviale. On ne peut guere juger de ce style d'après les statues qui nous restent. Plusieurs de ces statues ont reçu leur dénomination d'après la tête qui leur a été donnée, parce qu'on n'a pas trouvé celle qui leur étoit propre.

E.
De la quantité de buste en comparaison du petit nombre de statues.

Lorsqu'enfin l'Art avança de plus en plus vers sa décadence, & que le tems fut venu où l'on fit infiniment moins de statues nouvelles, à cause de la quantité d'anciennes, la principale occupation des Artistes fut de faire des têtes & des bustes, c'est en quoi ce dernier tems de l'Art, jusqu'à son entiere chûte, s'est singulierement distingué. Il n'est donc pas si étrange que quelques uns se l'imaginent, de trouver non seulement des bustes passables, mais encore de fort belles têtes, telles que les têtes de Macrin, de Septime-Sévere & de Caracalla: car tout le mérite de ces bustes ne consiste que dans l'extrême fini. Peut-être que Lysippe n'auroit pas mieux fait la tête du Caracalla Farnese: toute la différence qui s'y trouve c'est que le Maître qui fit ce buste, n'auroit pas été capable de faire une figure comme Lysippe.

F.
Idées basses de la beauté dans les derniers tems de l'Art.

On croyoit montrer un talent particulier en prononçant fortement les veines, contre la maxime des Anciens. Sur l'arc de l'Empereur Septieme-Severe, on n'a pas manqué de donner des veines de cette force aux mains de quelques figures idéales de femme, telles que des Victoires qui portent des trophées; comme si la force, que Cicéron allégue comme une qualité générale des mains [2], devoit caractériser aussi celles des femmes, & être

(1) Pausan. L. 3. p. 247. (2) Acad. Quæst. L. 1. c. 5.

& être exprimée de la maniere en question. Ce fut aussi dans le renflement de ces travaux qu'on fit consister l'adresse des Artistes avant la restauration des Arts; & nous voyons encore aujourd'hui l'ignorant sans goût & sans principes admirer les ouvrages chargés de veines. Les sages Anciens auroient été tout aussi peu satisfaits de ce procédé, que si quelqu'un, pour montrer toute la force du lion, eut représenté cet animal avec les ongles alongés, quoiqu'il les retire en marchant. Rien ne montre mieux avec quelle douceur les anciens Artistes des tems florissans de l'Art ont rendu les veines, même dans les figures colossales, que les fragmens d'une pareille statue du Capitole & que le cou d'une tête colossale de Trajan dans la Villa Albani. Il en est des Arts comme des hommes: l'envie de jaser, dit Platon, augmente en nous à mesure que notre goût pour les plaisirs diminue, de même quand l'Art a fait son cercle, les petites choses remplacent les grandes beautés.

G. Des urnes funéraires qui datent presque toutes des tems postérieurs.

La plupart des sarcophages ou des urnes funéraires datent de ces derniers tems de l'Art. Il en est de même de la plus grande partie des bas-reliefs, qui ont été sciés de ces sortes d'urnes carrées oblongues. Parmi ces bas-reliefs j'en remarquerai six comme les plus beaux, mais dont la fabrique doit remonter plus haut. Trois de ces monumens se trouvent dans le cabinet du Capitole, dont le plus grand représente la dispute d'Agamemnon & d'Achille au sujet de Chryséis, le second les neufs Muses & le troisieme un combat avec les Amazones. Le quatrieme morceau, de la Villa Albani, offre les nôces de Thétis & de Pélée, avec les Divinités des Saisons qui apportent des présens aux époux: le cinquieme & sixieme morceau, de la Villa Borghese, figurent la mort de Méléâgre & la Fable d'Actéon. A l'égard des bas-

reliefs,

reliefs, travaillés séparément, ils se distinguent par une saillie ou par une bordure relevée. Les urnes funéraires se faisoient pour la plupart d'avance, pour être exposées en vente, ainsi que nous le font juger les sujets représentés sur ces monumens, qui n'ont aucun rapport ni avec l'inscription ni avec la personne du défunt. On trouve une de ces urnes, qui est endommagée, dans la Villa-Albani, dont la face de devant est divisée en trois champs: sur celui qni est à droite on voit Ulysse attaché au mât de son vaisseau, pour ne pas succomber à la séduction des Syrenes, dont l'une joue de la lyre, l'autre de la flûte & la troisieme chante en tenant un rouleau dans sa main. Elles ont comme à l'ordinaire des pieds d'oiseaux; la seule particularité qu'on y remarque, c'est qu'elles sont toutes trois revétues de manteaux. Sur le champ du côté gauche on voit des Philosophes assis & en conversation, sur celui du milieu on lit l'inscription suivante qui n'a pas la moindre relation aux sujets représentés. Je la rapporte ici parce qu'elle n'a pas encore été publiée:

ΑΘΑΝΑΘωΝ ΜЄΡΟΠωΝ
ΟΥΔЄΙϹ· ЄΦΥ· ΤΟΥΔЄ· ϹЄΒΗΡΑ·
ΘΗϹЄΥϹ· ΑΙΑΚΙΔΑΙ
ΜΑΡΤΥΡЄϹ· ЄΙϹΙ· ΛΟΓΟΥ
ΑΥΧΩ· ϹωΦΡΟΝΑ· ΤΥΝΒΟϹ· Є
ΜΑΙϹ· ΛΑΓΟΝЄϹϹΙ· ϹЄΒΡΑΝ
ΚΟΥΡΗΝ· ϹΤΡΥΜΟΝΙΟΥ· ΠΑΙ
ΔΟϹ· ΑΜΥΜΟΝ ЄΧωΝ.
ΟΙΗΝ· ΟΥΚ· ΗΝЄΙΚЄ· ΠΟΛΥϹ
ΒΙΟϹ. ΟΥΔЄ. ΤΙϹ· ΟΥΠω
ЄϹΧЄ. ΤΑΦΟϹ· ΧΡΗϹΤΗΝ
ΑΛΛΟϹ· ΥΦ ΗЄΛΙωΙ.

Lors-

II. Des ouvrages exécutés dans les provinces de l'empire Romain.

Lorsqu'il est question de monumens antiques des derniers tems de l'Art, il est à propos de bien distinguer les ouvrages qu'on exécutoient dans la Grece même ou à Rome, de ceux qu'on faisoit faire dans les autres villes & dans les colonies de l'empire Romain: ce qui s'entend non seulement des ouvrages en marbre & en d'autres pierres, mais aussi des médailles. Nous avons déja remarqué cette différence par rapport aux médailles; nous avons observé que celles qui ont été frappées sous les Empereurs hors de Rome, n'approchent pas de celles qui ont été fabriquées dans cette fameuse Capitale. A l'égard des ouvrages de marbre on n'a pas encore fait observer cette disparité qui est frappante aux bas-reliefs, conservés à Capoue & à Naples. Dans la maison de Colobrano de cette derniere Ville, on voit un bas-relief, représentant quelques travaux d'Hercule, dont la manœuvre semble être du moyen âge. Mais nulle part cette différence ne paroît plus frappante qu'aux têtes des différentes Divinités, exécutées sur les clés des arcades d'entrée de l'Amphithéâtre de l'ancienne Capoue. On en peut juger, parce que deux de ces têtes se sont conservées en leurs endroits, celles de Junon & de Diane: trois autres de ces clés qui réprésentent Jupiter Ammon, Mercure & Hercule, se trouvent incrustés dans le mur de la maison de ville de la nouvelle Capoue, nommée jadis Casilinum. Quant à cet Amphithéâtre, ainsi qu'au théâtre de cette ville, j'aurai occasion d'en parler dans le troisieme volume de cette Histoire. La plupart de ces têtes & de ces figures ne sont pas sculptées en marbre, parce que cette partie de l'Italie ne produit point de marbre blanc; elles sont faites d'une pierre blanche très-dure, assez semblable aux pierres qui forment les Apennins tant de cette contrée que de ceux de l'Etat écléfiastique.

On remarque la même différence entre l'Architecture des temples & des autres bâtimens du tems des Empereurs; il eſt certain que les édifices conſtruits à Rome dans le même ſiecle, different beaucoup de ceux qui furent élevés alors dans les autres provinces de l'empire Romain. Un temple bâti à Mélaſſo en Carie, & conſacré à Auguſte & à la ville de Rome, nous en fournit une preuve évidente, ainſi que je le ferai voir encore dans le volume ſuivant. Je pourois citer auſſi l'arc de triomphe de Suze dans le Piémont, érigé pareillement à la gloire d'Auguſte: car les chapiteaux des pilaſtres ont une forme qui ne paroît pas avoir été uſitée alors à Rome.

I. Du bon goût qui s'eſt conſervé dans la décadence de l'Art.

Du reſte les Anciens peuvent ſe glorifier d'avoir connu leur grandeur, & cela dans le tems même que l'Art étoit ſur ſon déclin. Le génie de leurs peres ne les avoit pas entierement abandonné; on voit des ouvrages médiocres de ces derniers tems travaillés encore d'après les maximes des grands Maîtres. Les airs de tête conſerverent l'idée générale de l'antique beauté. La poſition, l'attitude & l'ajuſtement des figures décélent toujours des veſtiges d'une vérité pure & ſimple. Cette élégance recherchée, cette grace affectée, ce cadencement exagéré, cette ſoupleſſe contournée, dont ſouvent les meilleurs ouvrages des Sculpteurs modernes ont leur bonne part, n'a jamais été capable d'éblouir l'eſprit des Anciens. Nous trouvons même, à en juger par l'ajuſtement des cheveux, quelques ſtatues excellentes du troiſieme ſiecle, qu'on peut regarder comme des copies, faites d'après des ouvrages plus anciens. De cette nature ſont deux Vénus, de grandeur naturelle & avec leurs propres têtes, ſtatues conſervées au jardin du palais Farneſe: l'une a une belle tête de Vénus, l'autre a une tête de portrait d'une dame de diſtinction du meme ſiecle, & toutes deux ſont coiffées de la même maniere.

niere. Au Belvedere on voit une Vénus de moindre exécution, & de même grandeur; ſa coiffure reſſemble à celle des deux figures précédentes, & paroît appropriée aux femmes de ce tems-là. Un Apollon de la Villa Negroni, de l'âge & de la grandeur d'un jeune Homme de quinze ans, peut être mis au nombre des plus belles figures de jeuneſſe qui ſoient à Rome. Mais la tête de cette figure n'eſt pas un Apollon; c'eſt plutôt quelque jeune Prince, fils de quelque Empereur. Il ſe trouvoit donc encore des Artiſtes capables de bien copier les belles figures des Anciens.

K. D'un monument extraordinaire & difforme, exécuté par des Artiſtes Grecs

Je terminerai ce chapitre par la notice d'un monument fort extraordinaire, fait d'une eſpece de baſalte & dépoſé au Capitole. Il repréſente un grand ſinge aſſis & ſans tête dont les pieds de devant repoſent ſur les genoux des jambes de derriere. Au côte droit, on lit en caracteres Grecs, gravés ſur la baſe de cette figure: „Phidias & „Ammonius, fils de Phidias, l'ont fait [1].“ Cette inſcription à laquelle on a fait aſſez peu d'attention, eſt rapportée comme en paſſant dans le catalogue d'où Reineſius l'a tirée, ſans indiquer l'ouvrage qui y a donné lieu. On pouroit la prendre pour une ſubſtitution moderne, ſi elle ne portoit pas des caracteres évidens de ſon antiquité. Ce monument mépriſable en apparence, mérite de l'attention à cauſe de ſon inſcription: je vais communiquer mes conjectures là-deſſus.

Il s'étoit établie en Afrique une colonie Grecque, nommée *Pithecuſae* dans leur langue, à cauſe de la grande quantité de ſinges qu'il y avoit dans cette contrée. Diodore dit [2] que ces colons révéroient les ſinges, comme

(1) Reineſ. Inſcr. Claſſ. 2. N. 62. & ex en Cuper. Apotheoſ. Hom. p. 134.

(2) Hiſt. L. 20. p. 793.

comme les Egyptiens révéroient les chiens. Ces animaux couroient librement dans leurs habitations, & y prenoient tout ce qu'ils trouvoient à leur gré. Ces Grecs donnerent non ſeulement des noms de ſinges à leurs enfans, mais ils déſignerent encore ces animaux, comme ils avoient fait à l'égard des Dieux, par des dénominations honorables. Je m'imagine donc que le ſinge du Capitole fut un objet de la vénération des Grecs Pithécuſins; du moins je ne vois pas comment concilier autrement les noms des deux Statuaires Grecs avec un pareil monſtre dans l'Art. Suivant toutes les apparences Phidias & Ammonius ont pratiqué la Sculpture chez ces Grecs barbares. Lorsqu'Agathocle, Roi de Sicile, fit la guerre aux Carthaginois en Afrique, Eumarus, Général de ce Prince, pénétra dans le pays de ces Grecs, conquit & ruina une de leurs ville. Vouloir adopter que ce ſinge, révéré comme une Divinité, fut transporté alors comme un monument extraordinaire parmi les Grecs, ce ſeroit avancer une conjecture qui ne s'accorderoit guere avec la forme des caracteres, dont les traits paroiſſent poſtérieurs à ce tems, & avoir de la reſſemblance avec ceux d'Herculanum. Il y auroit donc lieu de croire que cet ouvrage, fait longtems après ce tems, fut enlevé à ce peuple & transporté à Rome peut-être ſous les Empereurs; & ce qui donne de la vraiſemblance à ma conjecture, ce ſont deux mots d'une inſcription latine gravés ſur le côté gauche de la baſe. Cette inſcription étoit composé de quatre lignes, dont on voit encore les veſtiges, mais on ne peut plus lire que ces mots: VII. COS. Ce qui ne paroît applicable qu'à C. Marius, le ſeul Romain qui, durant le tems de la République, obtint ſept fois le Conſulat: car avant lui il n'y eut que Valérius Corvinus qui fut ſix fois Conſul (1). Il réſulteroit de-là

(1) Plutarch. Mar. p. 771. l. 19.

là que cette race Grecque établie en Afrique exiſtoit encore du tems de Plutarque, & qu'elle avoit conſervé jusqu'alors ſes pratiques ſuperſtitieuſes. Je remarquerai à cette occaſion une ſtatue de femme en marbre, placée à Verſailles, que l'on prend pour une Veſtale, & que l'on dit avoir été trouvée à Bengazi, crue l'ancienne Barca, Capitale de Numidie.

L. Réeapitulation du contenu de ce chapitre.

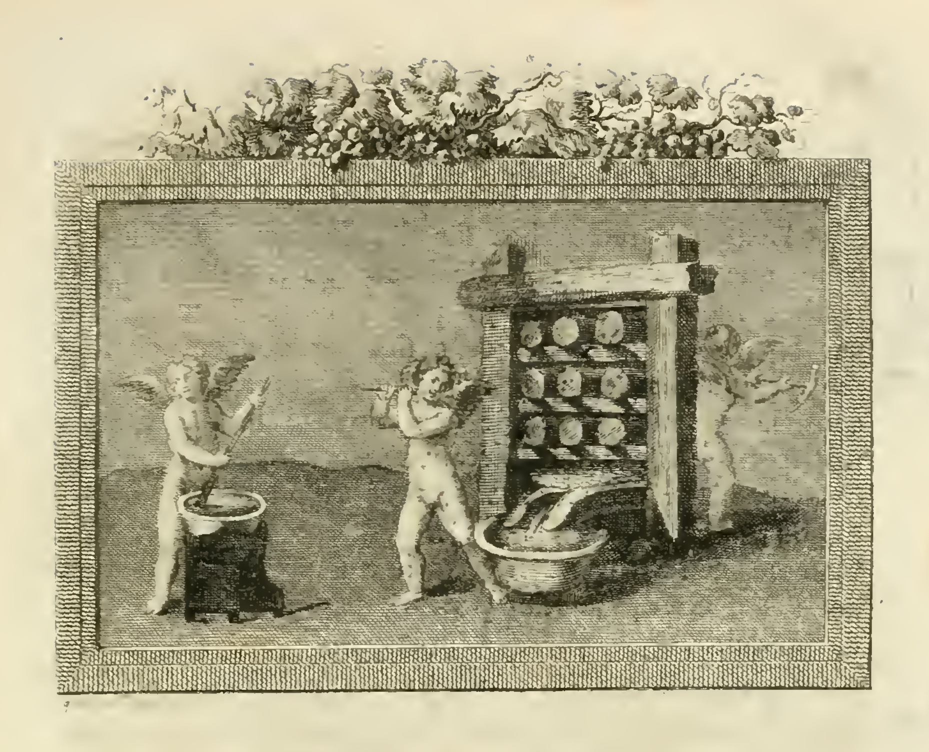
Pour récapituler les objets diſcutés dans ce chapitre, nous répéterons ici que l'Art Grec, particulierement la Sculpture, a eu quatre époques dans ſon ſtyle: le ſtyle droit & dur, le ſtyle grand & angulaire, le ſtyle beau & coulant, & le ſtyle des imitateurs. Le premier aura duré jusqu'à Phidias, le ſecond jusqu'à Praxitele, Lyſippe & Apelle, le troiſieme aura décliné avec l'école de ces Maîtres, & le quatrieme finit avec la chute de l'Art. Au reſte le beau luſtre de l'Art n'a pas été de longue durée: ſon état floriſſant ne date que depuis Périclès, & ne s'étend que jusqu'au regne d'Aléxandre. Après la mort de ce Conquérant, l'Art parvenu à ſon plus haut dégré, commença à s'éclipſer, après avoir brillé environ cent vingt ans. Le ſort de l'Art en général dans les tems modernes, a beaucoup de rapport, relativement aux périodes, avec celui de l'antiquité: il a pareillement eſſuyé quatre révolutions capitales, avec cette différence, que ce n'eſt pas par dégré qu'il eſt tombé de ſa grandeur, comme chez les Grecs. Dès que les deux plus grands Génies des Modernes eurent conduit l'Art à la hauteur où il pouvoit atteindre, (je ne parle ici que du deſſin), il tomba tout-à-coup. Jusqu'à Michel-Ange & à Raphaël le ſtyle fut ſec & roide: ces deux hommes, reſtaurateurs de l'Art, le porterent à un ſi haut point de grandeur, qu'ils n'eurent point d'égaux. Après un aſſez long intervalle où régna le mauvais goût, vint le ſtyle des imitateurs, qui

 fut

ſut celui des Carraches & de leur école, & cette période va jusqu'à Carle Maratte. Mais veut-on qu'il ne ſoit queſtion que de la Sculpture, l'hiſtoire n'en eſt pas longue: elle fleurit dans Michel-Ange & dans Sanſovino, & finit avec eux. L'Algarde, Fiamingo & Ruſconi ne vinrent qu'un ſiecle après.



CHA-



CHAPITRE VII.

De la partie mécanique de l'Art des Grecs.

Dans la diſcuſſion ultérieure de l'Art, je ſuivrai l'ordre naturel, qui commence par l'étude & par la méditation, & qui paſſe enſuite à la manœuvre & à l'exécution. Nous venons d'examiner les qualités du deſſin, & l'idée de la beauté, ainſi que l'accroiſſement & la décadence de l'Art, & nous ajouterons que les objets diſcutés ne ſont pas moins applicables à la peinture qu'à la ſculpture. Dans ce chapitre nous nous reſtreindrons au mécanisme, ou à la pratique de tout ce qui eſt modelé, ciſelé, ſculpté & jeté en fonte. Il renferme quatre articles: le premier traite de la façon d'opérer des Sculpteurs en différentes matieres, le ſecond a pour but principal la fabrique des médail-

Introduction.

médailles: le troisieme discute les pierres gravées & le quatrieme les bas-reliefs.

I.
De la façon d'opperer des Sculpteurs en différentes matieres.

Dans ces recherches sur l'exécution, je suis la route que m'a tracée la Sculpture qui, passant d'une matiere molle à des corps plus solides, a commencé par façonner les terres, & a fini par donner une forme aux pierres les plus dures. Après avoir indiqué dans le premier livre de cet ouvrage les différentes matieres que l'Art mit successivement en œuvre, je me contenterai de traiter dans ce chapitre de la sorte d'exécution dont le tems nous a conservé des monumens. Comme il ne nous reste pas une seule figure de bois de l'Art Grec, je ne parlerai pas ici de ce genre de travail.

A.
En argile.

Je commence par l'argile, comme la premiere matiere employée par l'Art, & surtout par les modeles en terre cuite & en plâtre. Les Artistes anciens, ainsi que font les nôtres, travailloient ces modeles avec l'ébauchoir, comme on le voit à la figure du Statuaire Alcamene sur un petit bas-relief de la Villa Albani. Mais ils se servoient aussi des doigts, & particulierement des ongles, pour rendre de certaines parties délicates & pour imprimer plus de sentiment à l'ouvrage. c'est de ces touches fines que parle Polyclete, lorsqu'il dit que la plus grande difficulté dans l'exécution ne se manifeste que quand la terre se niche sous les ongles. Otan eis onycha o pilos aphekîtai. Du reste ce passage n'a pas été entendu par les Savans, & quand François Junius le traduit par, *cum ad unguem exigitur lutum,* il ne répand pas plus de jour sur la sentence du Statuaire Grec. Le mot onychizein, exonychizein, paroît désigner les dernieres touches que le Sculpteur donne à son modele. Ce modele des Artistes

tiſtes s'appelloit KINNABOS. C'eſt à ces derniers coups d'ongles donnés au modele, que ſe rapporte l'expreſſion d'Horace, *ad unguem factus homo*, & ce que le même Poëte dit dans un autre endroit, *perfectum decies non caſtigavit ad unguem.* Il me ſemble que ni ces deux paſſages latins, ni l'expreſſion Grecque, n'ont jamais été entendus. On voit qu'on peut appliquer ces façons de parler à la derniere main donnée aux modeles avec les ongles des doigts. Les Anciens nomment pareillement le pouce, lorſqu'il eſt queſtion de la manœuvre des figures de cire ([1]).

> Exigite, ut mores teneros ceu pollice ducat
> Ut ſi quis cera vultum facit.
>
> Juvenal, Sat. 7.

Quand Diodore de Sicile dit que les Artiſtes Egyptiens travailloient d'après une meſure donnée & que les Sculpteurs Grecs opéroient le compas dans l'œil, il ne faut pas croire, avec un Ecrivain célebre, le Comte de Caylus, que l'Auteur cité ait voulu nous apprendre que les Artiſtes Grecs ne compoſoient point de modeles. Pluſieurs morceaux antiques, dont nous avons parlé dans le premier livre de cet ouvrage, nous prouvent le contraire de cette opinion. Indépendamment des modeles en terre cuite de pluſieurs figures de ronde-boſſe, nous pouvons citer une pierre gravée du cabinet de Stoſch, repréſentant Prométhée qui fait l'homme & qui ſe ſert du plomb pour meſurer les proportions de ſa figure ([2]). Le Sculpteur opere avec le compas dans la main, & le Peintre travaille avec la meſure dans l'œil.

Mais

(1) Conf. Rutger. var. Lect. L. 1. c. 7. p. 8.

(2) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch. p. 315. No. 6.

Mais la pratique de modeler n'eſt pas encore l'exécution, elle n'en eſt que la préparation. L'exécution proprement dite ne s'entend que des ouvrages faits de plâtre, d'ivoire, de pierre, de marbre, de bronze & d'autres matieres dures.

B.
En plâtre.

Les images des Divinités révérées par les pauvres gens étoient exécutées en plâtre ([1]). Il y a grande apparence que les figures des hommes célebres que Varron envoya dans toutes les provinces de l'Empire, étoient moulées en plâtre. Mais aujourd'hui nous n'avons dans ce genre que des bas-reliefs, dont les plus beaux qui ſe ſoient conſervés nous viennent de la voûte de deux chambres & d'un bain de Baies, près de Naples: je ne parle pas ici des beaux ouvrages de relief trouvés dans les tombeaux de Pozzuoli, & compoſés de chaux & de Puzzolane. Plus le ſaillant de ce travail eſt doux, plus il paroît agréable à la vue. Mais pour donner aux figures qui ont peu de relief différentes dégradations, on a indiqué, par des contours enfoncés, les parties qui doivent ſortir en ſaillie du fond plane. Parmi les ouvrages de plâtre, trouvés dans une petite chapelle au parvis, ou au PERIBOLOS ([2]) du temple d'Iſis de l'ancienne ville de Pompeïa, il s'eſt trouvé cette ſingularité, que le Sculpteur du morceau qui repréſente Perſée & Andromede, a travaillé la main du Héros qui tient la tête de Méduſe, entierement de relief. Cette main, pour lui donner tant de ſaillie, ne pouvoit être aſſujetie qu'au moyen d'un fer, qu'on voit encore aujourd'hui que la main eſt tombée.

Pour

(1) Prudent. apotheos. p. 227. l. 31.

(2) Pauſan. L. 2. p. 172. l. 23. p. 174. l. 3. p. 179. p. 186. l. 13. p. 193. l. 17.

C. En ivoire, en argent & en bronze. Explication du mot *Toreutice*.

Pour ce qui regarde la pratique de l'ivoire, de même que celle de l'argent & du bronze dans les bas-reliefs, elle fut appellée Toreutice, terme que les Commentateurs & les Grammairiens, tant anciens que modernes, ont toujours appliqué aux ouvrages faits au tour. Mais les mots de Toreutikî, Toreuma [1], Toreutos & Toreutîs, employés pour déſigner les ouvrages & les Ouvriers de ce genre de travail, ne ſauroient être dérivés de Tornos, l'inſtrument du Tourneur. D'ailleurs parmi tous les paſſages cités par Henri Etienne, il n'en eſt pas un qui puiſſe être appliqué à des ouvrages tournés, comme l'a très-bien remarqué ce Savant; la racine de cette dénomination eſt Toros, clair, diſtincte, & s'applique proprement à la voix. A l'égard de ces mots, ils paroiſſoient reçus pour ſignifier un travail de relief, différent de celui qu'on faiſoit en pierres précieuſes, appellé Anaglyphon, comme je le ferai voir ci-après. De ſorte que Toreuma eſt proprement un ouvrage de figures d'un ſaillant très-grand, & cette explication eſt conforme au mot toros, qui ſignifie un objet clairement énoncé. C'eſt ainſi que j'explique dans Dion Chryſoſtome le mot de Toreias, lorsqu'en parlant de coupes ciſelées, il dit: Elikas tinas kai toreias [2], c'eſt a dire qu'elles ſont décorées d'ornemens entrelacés, & d'autres ouvrages de relief, tandis que le Traducteur entend par-là des travaux tournés. Comme cet art s'occupe principalement de petits ouvrages, & de divers ornemens, Plutarque combine le mot de torevein avec celui de leptourgein, c'eſt à dire, travailler de petites choſes; & il s'en ſert dans cette acception, lorsqu'en parlant d'Aléxandre, troiſieme fils de Perſée dernier Roi de Macédoine,

(1) Virg. Cul. v. 66.

(2) Dio, Chryſoſt. orat. 30. p. 307. D.

doine, il nous apprend que ce Prince s'étoit fait une réputation à Rome par l'exécution de ces ſortes d'ouvrages (1).

Le plus ancien Artiſte en ce genre, ſurtout en vaſes d'argent ciſelés, ſeroit Alcon de Mylée en Sicile, ſi l'on pouvoit s'en rapporter à Ovide, qui le place quelques générations avant la guerre de Troie. Ce Poëte nous apprend que, parmi les préſens qu'Anius Roi de Délos fit à Enée, il y avoit une coupe de la main d'Alcon, & il nous fait connoître les premiers poſſeſſeurs de cette coupe. Mais Ovide fait ici un anachronisme manifeſte, comme on peut s'en convaincre, par la *Sicilia antiqua* de Cluvier, qui pourtant n'a pas plus relevé cette mépriſe du Poëte latin que ſes Commentateurs (2).

D. En pierre.

Quant à l'exécution des figures en pierres, elle concerne principalement la pratique du marbre & des pierres les plus dures, tels que le baſalte & le porphyre.

E. En marbre. Des ſtatues de marbre, faites ordinairement d'un ſeul bloc.

Le marbre étant la principale matiere miſe en œuvre par l'antiquité, mérite une attention particuliere. La plupart des ſtatues de marbre ſont exécutées d'un ſeul bloc. Platon, dans ſa République, en fait une loi (3). Cependant quelques unes des plus belles ſtatues de marbre nous font connoître que, dès le commencement de l'Art, on étoit dans l'uſage de travailler les têtes ſéparément, & de les adapter enſuite aux troncs, c'eſt ce qu'on voit clairement aux têtes de Niobé & de ſes filles, aux deux Pallas de la Villa Albani. Les Caryatides, découvertes il y a quelques années, ont auſſi des têtes rapportées. Quelquefois

(1) Plutarch. Aemil. p. 501. l. 15.
(2) Cluv. Sicil. L. 2. p. 301. ſeq.
(3) Plat. Leg. 12. p. 956. A.

ſois on pratiquoit la même choſe par rapport aux bras: ceux des deux Pallas en queſtion ſont adaptés aux ſtatues.

a. Premiere ébauche des ſtatues.

La figure presque coloſſale, repréſentant une Riviere, conſervée aujourd'hui à la Villa Albani & placée autrefois à la maiſon de campagne des Ducs d'Eſte à Tivoli, nous fait voir que les Statuaires anciens avoient coutume d'ébaucher leurs ſtatues, ainſi que font les Sculpteurs modernes: car la partie inférieure de cette ſtatue eſt à peine dégroſſie. Sur les principaux os, couverts par la draperie, on a laiſſé des points ſaillans, qui ſont les maſſes deſtinées à être enlevées avec l'outil dans l'entiere exécution, comme l'on fait encore aujourd'hui.

b. Soutien pour les parties iſolées.

On voit par quelques ſtatues que les Anciens procédoient comme les Modernes dans la maniere de traiter les membres iſolés d'une figure, & que pour travailler ſans risque les parties ſéparées, ils les aſſujettiſſoient à la figure par un ſoutien. C'eſt-ce qu'on remarque même à quelques ſtatues où cela pouroit bien ne pas paroître néceſſaire. A un Hercule du jardin Borgheſe, on voit l'extrémité des parties naturelles repoſer ſur un pareil ſoutien, qui eſt une baguette de marbre proprement travaillée & de l'épaiſſeur d'un tuyau de plume; cet appui eſt aſſujeti au membre & aux teſticules. Du reſte cet Hercule, par rapport à ſa parfaite conſervation, peut être rangé dans la claſſe des figures les plus rares de Rome: car il eſt tellement intact, qu'il ne lui manque que les extrémités de deux doigts du pied, qui n'auroient pas non plus ſoufferts, s'ils ne débordoient pas la plinthe.

c. Derniere main donnée aux ſtatues, ſoit en les

Après l'exécution complette des ſtatues on prenoit le parti, ou de les polir entierement, ce qui ſe faiſoit d'abord avec la pierre ponce & enſuite avec la potée

polissant, soit en les remaniant avec l'outil.

& le tripoli, ou de les repasser d'un bout à l'autre avec l'outil. Cette derniere opération se faisoit sans doute, après avoir donné le premier poli aux figures avec la pierre ponce. On procédoit ainsi, tant pour s'approcher de la vérité des chairs & des draperies, que pour mieux dévoiler le fini de l'exécution, parce que les parties entierement polies jettent un éclat si vif, lorsqu'elles sont éclairées, qu'on n'y peut pas toujours remarquer le travail le plus soigné. Il est probable qu'on craignoit aussi que le frottement & le poliment des statues, ne leur fissent perdre les traits les plus savans & les touches les plus moëleuses, attendu que cette opération ne se fait pas par le Sculpteur lui même. De-là quelques anciens Statuaires ont eu la patience de remanier leurs ouvrages & de promener doucement le ciseau sur toutes les parties. Cependant la plupart des statues, même les colossales, sont entierement polies, ainsi que le font voir les morceaux du prétendu Colosse de l'Apollon du Capitole. Deux têtes colossales qui représentent des Tritons, & deux autres têtes aussi colossales de Titus & de Trajan de la Villa Albani, nous offrent des chairs avec le même poli. Le mot du Philosophe Lacyde qui dit, après avoir refusé l'invitation du Roi Attale, qu'il ne falloit voir les Rois que de loin comme les statues, ne sauroit être appliqué à toutes les statues, ainsi qu'il pouroit bien l'être à tous les Rois. Il est certain que les monumens que nous venons de citer sont tellement terminés, qu'ils peuvent être comparés pour le poliment aux gravures des pierres précieuses.

d. De la manœuvre du Laocoon.

A l'égard des statues, entierement travaillées avec l'outil, la plus belle est sans contredit le Laocoon. C'est ici qu'un œil attentif découvre avec quelle dextérité & quelle sûreté le Statuaire a promené l'instrument sur son

ſon ouvrage, pour ne pas perdre les touches ſavantes par un frottement réïtéré. L'épiderme de cette ſtatue, paroît un peu brut, en comparaiſon de la peau liſſe d'autres figures; mais ce brut eſt comme un velours doux, comparé à un ſatin brillant. L'épiderme du Laocoon eſt pour ainſi dire comme la peau des premiers Grecs, qui n'étoit point dilatée par l'emploi fréquent des bains chauds, ni relâchée par l'uſage répété des frottoirs, connue chez les Romains amollis par le luxe. Sur la peau de ces hommes nageoit une transpiration ſalutaire, comme le premier duvet qui revêt le menton de l'adoleſcent.

Ces comparaiſons éclairciront peut-être mieux une expreſſion inintelligible de Denys d'Halicarnaſſe (1), que les diſputes ſavantes & emportées des Saumaiſe (2) & des Petau (3). Voici cette expreſſion: CHNOUS ARCHAIOPINÎS, & CHNOUS ARCHIOTÎTOS, il s'agit du ſtyle de Platon, ainſi que de quelques autres paſſages ſynonymes des Auteurs; tel que le *Litterae* PEPINÔMENAI de Cicéron (4). A mon avis on pouroit rendre l'expreſſion Grecque, priſe en général, par le *velouté & l'onctueux de l'Antiquité.* En prenant le mot CHNOUS, non dans ſa ſignification éloignée & impropre, comme firent nos Savans, mais dans ſon ſens primitif & naturel, qui déſigne le premier duvet du menton, & en comparant cette expreſſion à l'application que je fais de cette image à l'épiderme du Laocoon, l'on ſentira que Denys d'Halicarnaſſe a voulu dire la même choſe. Hardion (5), qui a pré-

(1) Epiſt. ad Cn. Pompei. de Plat. p. 204. l. 7.

(2) Not. in Tertul. de Pal. p. 234. ſeq. Confut. Animadv. Andr. Cercotii, p. 172. 189.

(3) Andr. Kerkoetii, Maſtigoph. Part. 3. p. 106. ſeq.

(4) Ad. Attic. L. 14. ep. 7.

(5) Sur une Lettre de Denys d'Halicarnaſſe à Pompée. p. 128.

a prétendu expliquer ce paſſage après les Savans en queſtion, nous laiſſe plus incertain qu'auparavant. Le mot CHNOUS rend la même image, lorsqu'il eſt employé pour déſigner la peau veloutée des fruits, comme il ſe trouve employé dans Ariſtophane ([1]).

Du reſte les monumens de Sculpture, terminés au ſimple outil, ſont en aſſez grand nombre. Tels ſont entre autres les deux grands lions, placés à l'entrée de l'arſenal de Veniſe & transportés d'Athene en cette ville: ils ſont traités avec le ſimple outil, ainſi que l'exigent le poil & la criniere de ce fier animal.

Par la lettre Grecque H, gravée ſur le ſocle d'un Faune, au palais Altieri, l'on peut tirer la conjecture que les ſtatues rangées dans un même endroit, portoient les marques de leur nombre, & que celle dont nous parlons avoit été la huitieme. Un buſte, dont fait mention une inſcription Grecque, s'eſt trouvé marqué de la même lettre. L'inſcription nous fait voir que ce morceau étoit placé dans un temple de Sérapis, & la lettre nous montre que c'étoit le huitieme buſte. C'eſt ce que le Traducteur de cette inſcription n'a pas remarqué, & de-là il a regardé la lettre H comme ſuperflue ([2]). Je crois que la lettre N, gravée ſur le tronc d'une Amazone dans le cabinet du Capitole, ſignifie le nombre de cinquante, c'eſt à dire que cette ſtatue étoit la cinquantieme dans l'endroit où elle étoit placée.

c. Du marbre noir.

Le marbre noir, tiré des carrieres de l'île de Lesbos ([3]), fut employé plus tard que le blanc. Il ſe trouve toutefois une ſtatue de ce marbre, faite par un ancien Artiſte

(1) Nub. v. 974.

(2) Falcon. Inſcr. Athlet. p. 17.

(3) Philoſtrat. vit. Sophiſt. L. 2, p. 555.

Artiſte Eginete & citée déja dans le premier livre de cette Hiſtoire. L'eſpece la plus dure & la plus fine de ce marbre ſe nomme ordinairement parangon ou pierre de touche. Quant aux figures Grecques entieres de cette pierre, il s'en eſt conſervé pluſieurs: un Apollon dans la galerie du palais Farneſe, le Dieu nommé vulgairement Aventinus dans le cabinet du Capitole, deux morceaux plus grands que nature; de plus, les deux Centaures qui avoient appartenu autrefois au Cardinal Furietti & qui ſont incorporés aujourd'hui aux Antiques du Cabinet du Capitole, morceaux dont les Maîtres, Ariſtéas & Papias d'Aphrodiſium, ont gravé leurs noms ſur le ſocle des figures. En fait de ſtatues de grandeur naturelle, il ſe trouve un jeune Satyre qui danſe, & un Athlete qui tient dans ſa main un flacon d'huile, figures qui ſe voient toutes deux à la Villa Albani, & qui furent découvertes par le Cardinal Aléxandre dans les fouilles de l'ancienne ville d'Antium, où on les trouva placées, outre un Jupiter & un Eſculape auſſi de marbre noir & de même grandeur, dans une ſalle ronde près du théâtre. Indépendamment de ces ſtatues, exécutées dans le ſtyle Grec, & faites de marbre noir, il y a encore celles qui ſont des imitations de la maniere Egyptienne, & qu'on a trouvées à Tivoli, dans les fouilles de la Villa Adriana. Nous avons parlé de ces imitations dans le ſecond livre de cette Hiſtoire.

La pierre noire dont nous parlons diffère beaucoup par rapport à la dureté. Le marbre le plus tendre de cette eſpece, c'eſt le plus noir, & c'eſt celui que nous appellons le noir antique, *Nero antico:* quant à celui qu'on tire encore des carrieres, il n'eſt pas de bonne qualité & il eſt d'ordinaire caſſant comme du verre. La dureté du marbre des Centaures en queſtion, l'a fait prendre par quelques Connoiſſeurs pour une pierre d'Egypte, mais

 l'ex-

l'expérience a bientôt démontré le peu de fondement de leur conjecture.

f. De l'Albâtre.

L'albâtre Oriental eſt encore plus dur que le marbre blanc. L'albâtre en général conſiſtant en couches feuilletées, & ne formant pas, comme le marbre blanc, une maſſe ſolide, il eſt plus difficile à être travaillé en ce que les feuilles dont il eſt compoſé ſe détachent aiſément. Il ne paroît pas que les Anciens aient jamais exécuté des figures entieres d'aucune eſpece d'albâtre, c'eſt ce que nous pouvons juger des ouvrages qui nous reſtent de cette pierre; mais les extrémités, la tête, les mains & les pieds étoient d'une autre matiere, & vraiſemblablement compoſées de bronze. Dans les têtes mâles & barbues, les chairs ſont polies, & les poils de la barbe ſont tenus brut. A Rome il ne s'eſt conſervé qu'une ſeule tête d'albâtre, & encore n'eſt-ce que la partie de devant ou le viſage d'une tête d'Adrien, qui ſe trouve au cabinet du Capitole.

En figures entieres de femme exécutées en albâtre, on voit à Rome deux Dianes au deſſous du naturel, la plus grande eſt à la maiſon Veroſpi, & la plus petite à la Villa Borgheſe. Du reſte ces deux figures n'ont d'antique & d'albâtre que la draperie; la tête, les mains & les pieds y ſont modernes & de bronze. Toutes deux ſont de la ſorte d'albâtre, nommée *Agatino*, parce qu'il reſſemble à l'agathe, & qu'il en a preſque la dureté: d'ailleurs toutes deux ſont drapées de la plus grande maniere. A la Villa Albani on voit de cette pierre la partie ſupérieure d'une figure, qui eſt auſſi une Diane dont la partie inférieure eſt reſtaurée. Mais la plus grande ſtatue d'albâtre eſt un beau torſe dans ſon armure, qui a paſſé, avec le cabinet d'Odeſcalchi, à St. Ildefonſe en Eſpagne, & qui a la tête les bras & les jambes de bronze doré, parties

ties reſtaurées par un Maître moderne: la tête, ſelon l'intention du Reſtaurateur, doit repréſenter un Jule-Céſar. Comme nous ne parlons ici que des monumens Grecs, je ne ferai pas mention de la figure Egyptienne aſſiſe de la Villa Albani, ſtatue plus grande que le naturel & faite d'albâtre de Thebes. Ce monument, que j'ai cité dans le ſecond livre de cette Hiſtoire, ſeroit le plus grand de tous les ouvrages d'albâtre.

Aux figures dont je viens de faire mention, j'ajouterai les Hermès & les buſtes. Quatre Hermès de grandeur ordinaire & d'albâtre fleuri, ſurmontés de têtes antiques de marbre jaune, décorent la Villa Albani. A l'exception de ces quatre morceaux je ne connois point d'Hermès de cette eſpece. Quant aux buſtes, ou pour parler plus exactement, quant aux têtes dont la poitrine eſt d'albâtre, on en voit cinq dans le cabinet du capitole. Les buſtes d'un Adrien, d'une Sabine, & d'un Septime-Sévere, ſont d'albâtre-agathe; ceux d'un Jule-Céſar, d'une Fauſtine l'ancienne, & celui qui eſt ſurmonté d'une tête de Peſcennius Niger, ſont d'albâtre fleuri. Dans la Villa Albani on voit treize buſtes de cette nature; il y en a trois de grandeur naturelle, & de ces trois deux ſont d'un albâtre, nommé *cotognino*, parce que ſa couleur reſſemble à un coing cuit. C'eſt auſſi de cette eſpece qu'eſt le torſe de St. Ildefonſe. Le troiſieme morceau, ainſi que les dix autres, tous au deſſous du naturel, eſt d'albâtre-agathe. Un autre buſte ſemblable avec une tête de femme ſe trouve dans la maiſon du Marquis Patrizi Montoria.

g. du Baſalte.

Les Sculpteurs Grecs n'ont pas moins cherché à ſe diſtinguer par des ouvrages de baſalte, ſoit de celui qui eſt couleur de fer, ſoit de celui qui tire ſur le vert, que par des monumens d'albâtre. En ſtatues entieres de ba-

ſalte, on n'en connoît qu'une ſeule; c'eſt un Apollon, plus grand que le naturel & d'un travail médiocre. Une ancienne eſtampe repréſente cette figure comme un Hermaphrodite; c'eſt ce qui a trompé le digne Comte de Caylus ([1]), qui a cru cette ſtatue une de ces natures compoſées. Ce morceau eſt de baſalte noirâtre. La Villa Médicis conſerve le torſe d'une figure d'homme de grandeur naturelle & de baſalte verdâtre; ce précieux reſte nous dévoile une des plus belles figures de l'Antiquité, qu'on ne ſauroit conſidérer ſans admiration, tant pour l'étendue de la ſcience que pour la fineſſe du travail. Les têtes de baſalte, échappées aux ravages du tems, nous donnent lieu de croire qu'il n'y à que les Artiſtes d'une habileté particuliere qui ſe ſoient appliqués à travailler cette pierre: car elles ſont conçues dans le plus beau ſtyle & terminées avec la plus grande fineſſe. Outre la tête de Scipion dont je parlerai dans le troiſieme volume, on voyoit au palais Veroſpi la tête d'un jeune Héros, qui appartient aujourd'hui à M. de Breteuil Envoyé de Malthe à Rome, & à la Villa Albani, il ſe trouve une tête idéale de femme, poſée ſur un buſte antique de porphyre. La plus belle tête de baſalte ſeroit ſans contredit une tête que je poſſede, & qui repréſente un jeune homme de grandeur naturelle; mais elle eſt tellement endommagée, qu'elle n'a d'entier que les yeux, le front, une oreille & les cheveux. La manœuvre des cheveux de cette tête, ainſi que celle de Veroſpi, eſt différente de l'exécution des têtes d'homme en marbre: c'eſt à dire les cheveux n'y ſont pas traités comme à ces dernieres, en boucles détachées, ou fouillés avec le trépan, ils ſont rendus comme des cheveux coupés courts & enſuite peignés avec un peigne fin, tels qu'ils ſe trouvent communément aux têtes idéa-

(1) Rec. d'Ant. T. 3. p. 120.

idéales d'homme exécutées en bronze, où chaque cheveux eſt pour ainſi dire indiqué ſéparément. A l'égard des têtes de bronze, faites d'après nature, le mécanisme des cheveux y eſt tout différent: le Marc-Aurele à cheval & le Septime-Sévere à pied du palais Barberini, ont les cheveux bouclés, comme leurs figures en marbre. L'Hercule du Capitole a les cheveux touffus & crêpés, comme on eſt accoutumé de les voir à Hercule. Dans la chevelure de la tête mutilée, dont je viens de faire mention, il regne une induſtrie extraordinaire & je dirois presqu'inimitable. On voit travaillé, presque avec la même fineſſe, le poil de la figure tronquée d'un lion de baſalte de l'eſpece verdâtre le plus dur, morceau conſervé à la Vigne Borioni. Du reſte j'ai déja parlé de ces dernieres têtes dans le quatrieme chapitre, à propos des oreilles des Pancratiaſtes. Le poli extraordinaire qu'on fut obligé de donner à cette pierre, & l'extrême fineſſe des parties dont elle eſt composée, ont empêché qu'il ne s'y formât une croute comme il eſt arrivé au marbre le plus poli. De ſorte que les têtes de baſalte ont été trouvées dans la terre avec tout leur poliment primitif.

h. Du Porphyre & des vaſes faits au tour.

Pour ce qui eſt des ouvrages de porphyre, j'en ai déja fait mention dans le ſecond livre. En diſcutant cette matiere, j'ai indiqué quels outils on employoit pour façonner cette pierre, & j'ai cité en même tems les plus belles figures de porphyre, faites par des Maîtres Grecs & parvenues jusques à nous. Content d'avoir donné quelque notion de cette manœuvre, je m'attacherai ici à réfuter une prévention aſſez généralement établie & à répandre quelque jour ſur le mécanisme des vaſes de porphyre.

Pluſieurs Ecrivains, qui croient que les Artiſtes modernes ignorent l'Art de travailler le porphyre

phyre (1), ſont mal informés ſur cet article, & quand Vaſari avance que Coſme de Médicis, Duc de Florence, a inventé une eau pour amollir le porphyre, il décele ſa puérile crédulité (2). Le travail en porphyre n'a jamais été un ſecret pour nos Artiſtes, & l'on a exécuté de nos jours des ouvrages diſtingués, tel que le beau couvercle de l'urne antique dépoſée dans la magnifique chapelle des Corſini à St. Jean de Latran. On ſait que ce vaſe avoit été auparavant ſous le portique du Panthéon; on croit delà qu'il avoit ſervi dans les thermes d'Agrippa réunis à ce temple. Comme les vaſes de cette forme ſervoient de cuves dans les bains, & qu'ils étoient par conſéquent ſans couvercle, on y en fit faire un de la même pierre pour l'adapter à ce vaſe, deſtiné à ſervir d'urne funéraire au tombeau du Pape Clément XII. D'ailleurs dans le ſiecle paſſé, que cette pierre ſe trouvoit en plus grande quantité à Rome, on exécuta en porphyre différens ouvrages, entr'autres les têtes des douze premiers Empereurs Romains qu'on voit au palais Borgheſe.

Mais il paroît aſſez que les Ecrivains en queſtion n'ont pas dirigé leurs obſervations ſur les ouvrages de porphyre, les plus pénibles dans l'exécution, & l'on peut dire, les plus difficiles dans l'imitation. Ce ſont les vaiſſeaux creux, qui ſont tellement évaſés, qu'ils ne forment, avec les moulures & les cannelures des bords, ainſi qu'au pied & au couvercle, que l'épaiſſeur d'une plume à écrire, de ſorte que la ſimple inſpection ſuffit pour nous démontrer qu'ils ont paſſé ſur le banc du Tourneur. Le Cardinal Albani poſſede dans ſa maiſon de Campagne les plus beaux vaſes de porphyre qui ſoient au monde; l'un de ces vaſes

(1) Juvenal Carlencas, Eſſ. ſur l'Hiſt. de bel. Lel. T. 4.

(2) Vaſari, Vit. de' Pitt. Proem. p. 12.

vaſes fut payé trois mille ſcudis par le Pape Clément XI. Ces précieux monumens ont été trouvés dans des tombeaux antiques, renfermés dans des vaiſſeaux de pierre de travertin: de-là cette parfaite conſervation qui nous frappe.

Pline nous apprend que les anciens Artiſtes travailloient au tour des vaſes de différentes autres pierres ([1]). La notice qu'il nous donne des cent cinquante colonnes pour la bâtiſſe du labyrinthe de l'île de Lemnos, toutes faites avec la roue du Lapidaire, eſt une preuve de la grande expérience des Anciens dans cette partie de la mécanique, & cela dans un tems auſſi reculé que celui de la conſtruction de cet édifice. Ces colonnes, ſuſpendues à une machine particuliere, pouvoient être tournées par un enfant ([2]).

Le mécanisme des vaſes de porphyre avoit toujours une apparence de myſtere, jusqu'à ce que le Cardinal Albani eut levé ce préjugé, en montrant par d'heureux eſſais, que les Modernes ne ſont pas moins induſtrieux que les Anciens à creuſer le porphyre au tour; mais cette opération intérieure du vaſe coute trois fois plus que celle de la forme extérieure. Un de ces vaſes a été treize mois ſur le banc du Tourneur. La plupart des vaiſſeaux de porphyre qu'on rencontre dans les palais & dans les maiſons de campagne, ſont de fabrique moderne & de forme mesquine, & lorsqu'ils ſont évaſés, c'eſt toujours de figure cylindrique, ce qui ſe fait au moyen d'un cylindre de cuivre qui a la grandeur & la capacité qu'on veut donner au vaſe. Tout le mécanisme ſe réduit à tourner avec une corde ſans employer d'autre chevalet.

Nous

(1) Plin. L. 36. c. 44.

(2) Ibid. c. 19. §. 3.

Nous remarquerons ici que les ſtatues antiques de porphyre, n'ont ni la tête, ni les mains, ni les pieds de la même pierre: les Statuaires anciens étoient dans l'uſage de faire ces extrémités de marbre. Dans la galerie de Chigi, incorporée maintenant à celle de Dresde, il y avoit une tête de Caligula; mais cette tête eſt moderne & faite d'après celle du Capitole en baſalte. Dans la Villa Borgheſe il y a une tête de Veſpaſien qui eſt pareillement moderne. Il eſt vrai, à Veniſe on voit quatre figures qui, rangées deux à deux, décorent l'entrée du palais du Doge, & qui ſont faites d'une ſeule piece de porphyre: mais ce ſont des productions des Grecs des tems poſtérieurs, ou du moyen âge. Il faut que Jerôme Maggi ait eu bien peu de connoiſſance de l'Art, pour avoir avancé que ces figures repréſentent les Libérateurs d'Athene, Harmodion & Ariſtogiton [1].

F.
De la reſtauration des ouvrages antiques, ſurtout de ceux en marbre.

Nous rangerons dans la claſſe de l'exécution des ſtatues, tant en marbre qu'en d'autres pierres dures, la reſtauration de ces mêmes ſtatues, attendu qu'il ſe trouve une infinité de figures, anciennement endommagées & nouvellement réparées. Mais ces réparations ſont de deux eſpeces: les défectuoſités du marbre, & les mutilations des parties. Quant aux défectuoſités de la matiere, on y remédioit au moyen d'un ciment fait de marbre pilé, avec lequel on rempliſſoit les trous ou les cavités, ainſi que je l'ai remarqué à la joue d'un Sphinx qui ſe voit parmi les ornemens d'un autel endommagé. Cet autel qui fut découvert en 1767 dans l'île de Caprée au golphe de Naples, ſe trouve dans le cabinet de M. d'Hamilton à Naples.

La

(1) Miſcel. L. 2. c. 6. p. 83.

La reſtauration des parties mutilées ſe faiſoit, comme cela ſe fait encore, au moyen d'un tenon qu'on introduiſoit dans les trous pratiqués dans la portion endommagée & dans l'addition nouvelle, pour aſſujétir & réunir les parties. Ce tenon ſe trouve ſouvent de bronze, mais il ſe rencontre auſſi quelquefois de fer, comme on le voit au fameux Laocoon, où il eſt pratiqué derriere la baſe. On préféroit l'airain au fer, parce que ſa rouille n'eſt pas nuiſible au marbre, tandis qu'il arrive aſſez ſouvent que le fer fait des taches ſurtout lorsque l'humidité y pénètre. Ces taches avec le tems gagnent du terrain, ce qui eſt évident aux figures mutilées de l'Apollon & de la Diane de Baies, dont j'ai parlé plus haut. On voit ſurtout à cette premiere ſtatue que le fer, qui eſt encore apparent aujourd'hui, & qui ſervoit jadis à rafermir la tête, anciennement reſtaurée & maintenant perdue, a fait jaunir la moitié de la poitrine. Pour parer à cet inconvenient on avoit ſoin d'introduire des tenons de bronze jusque dans les baſes des colonnes & des pilaſtres, comme on peut le remarquer encore aux baſes des pilaſtres du temple de Sérapis à Pozzuoli.

a. Reſtauration des parties défectueuſes d'une figure.

Rien de plus naturel que de demander, en quel tems de l'Antiquité tous ces ouvrages de l'Art ont été mutilés & reſtaurés? En effet, il doit paroître fort étrange que cela ſoit arrivé dans un tems où les Arts étoient floriſſans, & cependant la choſe eſt inconteſtable. D'un côté il faut que cette mutilation ait été faite déja en Grece, ſoit dans la guerre des Achéens contre les Etoliens, où ces deux peuples exercerent leur rage contre les monumens publics, comme je le dirai plus en détail dans le troiſieme volume, ſoit auſſi dans le transport de ces monumens à Rome. D'un autre côté l'on ſait combien d'aſſauts les ouvrages de l'Art eſſuyerent à Rome. Ce

b. Obſervations ſur les tems de ces reſtaurations

qui rend ſurtout très-vraiſemblable la mutilation des monumens dans la Grece, ce ſont les ſtatues découvertes à Baies: car pour ces cantons, où les Romains avoient leurs ſuperbes maiſons de plaiſance, l'Hiſtoire ne nous apprend pas, que depuis l'époque des Arts introduits en Italie, jusqu'à leur décadence, on y ait exercé des actes d'hoſtilité. Les Arts, après les Antonins, étant tombés dans une décadence totale, il eſt probable qu'on ne ſongea pas non plus à réparer les monumens endommagés; il eſt à croire que les ouvrages de l'Art, découverts où à découvrir aux environs de Baies, ont été rapportés mutilés de la Grece & ont été enſuite reſtaurés en Italie. A l'égard des productions de l'Art trouvées à Rome, l'on pouroit en dire à peu près la même choſe: mais là elles auront eſſuyé bien d'autres revers. Combien les monumens antiques n'ont-ils pas ſouffert dans le grand incendie de Rome ſous Néron, & dans les troubles de Vitellius, pendant lesquels on ſe défendit au Capitole en lançant des ſtatues ſur les Aſſaillans?

Mon deſſein étoit de ne parler ici que des ouvrages mutilés & reſtaurés anciennement, & non pas de ceux qu'on tire briſés des ruines ſouteraines. Ces derniers monumens ſont ceux qui ont été détruits dans les inondations des Barbares & dans les ſaccagemens de Rome, ainſi que de tout le Latium & des autres provinces d'Italie, ſans parler des dévaſtations de la Grece. Le ſouvenir de cette fureur fait naître de trop triſtes réflexions pour continuer ce ſujet: d'ailleurs nous parlons ici de l'exécution, & non pas de la deſtruction.

G.
Des ouvrages en bronze.

Pour ce qui concerne les procédés des ouvrages de bronze, je communiquerai quelques obſervations, d'abord ſur la maniere de préparer les métaux propres à la fonte, puis ſur les moules ou les creux, préparés à recevoir le

le bronze fluide, enſuite ſur l'art de fondre & de raccorder la fonte. Je parlerai auſſi des défectuoſités de la fonte, des procédés de la ſoudure & des travaux incruſtés en bronze, ainſi que de ce que nous nommons la rouille de l'Antiquité, c'eſt a dire cet enduit verdâtre du bronze antique.

a. De la préparation du bronze pour la fonte.

Je dirai en premier lieu que le bronze ſe préparoit comme on fait encore aujourd'hui, par l'alliage de l'étain avec ce métal, pour lui donner plus de fluidité. Il eſt certain que quand la fourniture de l'étain n'eſt pas aſſez abondante, le bronze manque alors de la fluidité requiſe pour couler dans toutes les parties, & c'eſt ce que les Italiens nomment *incantare*. Benevenuto Cellini, fameux Artiſte dans ce genre, raconte qu'ayant préparé la fonte d'une ſtatue & ordonné de déboucher le trou du fourneau pour faire couler le métal du canal dans le moule, il s'étoit mis à table dans l'intention de dîner pendant ce tems là; que, les ouvriers étant venus lui dire enſuite que la fonte étoit arrêtée, il avoit ſaiſi ſur le champ les plats & les aſſiettes d'étain, & les avoit jettés dans le bronze ardent, ce qui avoit rendu auſſitôt la maſſe aſſez fluide pour faire réuſſir toute l'opération. Par cette raiſon, & pour aſſûrer le ſuccès de la fonte, on étoit quelquefois dans l'uſage de fondre des ſtatues en cuivre, métal qui eſt très-flexible: les quatre chevaux de Veniſe, dont je parlerai encore plus en détail, ſont de cuivre. Il paroît auſſi que les Anciens le choiſiſſoient de préférence pour l'exécution des ſtatues, deſtinées à être dorées; parce que ç'auroit été une diſſipation hors de ſaiſon de revêtir d'or un beau bronze. On ſait de plus que le cuivre eſt plus facile à dorer que le bronze.

L'alliage de l'étain fait que le bronze, lorſqu'il éprouve l'action du feu, nous offre quantité de petits

trous, ſemblables à des globules. L'étain, comme la matiere fluide, ayant été dévoré par l'ardeur du feu, a rendu le bronze plus caſſant & presqu'auſſi poreux qu'une pierre ponce; de la vient que cette ſorte de bronze eſt plus légere de poids qu'à l'ordinaire. Cette diminution de poids eſt palpable aux monnoies, que les Antiquaires nomment médaillons, & qui ont éprouvé l'action du feu; l'expérience nous apprend à les connoître en les peſant avec d'autres, ou en faiſant l'eſtimation par le tact. Ces médaillons, dépouillés de l'alliage de l'étain, ſe trouvent pour ainſi dire privés des parties onctueuſes qui leur donnent du corps. Quand on les tire des excavations & qu'on les expoſe quelque tems à l'air ou à l'humidité, il s'y forme une craſſe verdâtre, qui ronge & qui conſume le bronze antique.

b. Des moules dans lesquels on jettoit en fonte.

Secondement je remarquerai que les moules, que les anciens Artiſtes préparoient pour jetter leurs figures en fonte, paroiſſent différer de ceux des nôtres. Sans entrer dans des détails à ce ſujet, je rapporterai l'obſervation qu'on a faite ſur les quatre chevaux antiques du portail de l'égliſe de St. Marc à Veniſe, ſavoir que ces figures ont été fondues chacune dans deux moules, qui s'adaptoient dans la longueur de ces chevaux, de ſorte qu'on n'avoit pas beſoin de briſer les creux après l'opération, comme on eſt obligé de faire dans les autres procédés de la fonte.

c. De la maniere de fondre & de raccorder la fonte.

Troiſiemement j'obſerverai que pour ce qui eſt de l'Art de fondre & de raccorder la fonte, il ſemble que les Anciens ſuivoient une route différente des Modernes, & qu'ils n'étoient pas dans l'uſage de jetter en fonte des machines conſidérables. Au reſte cette obſervation nous conduira aux premiers eſſais & aux tems les plus reculés, dans lesquels, au rapport de Pauſanias, les figures

res de bronze étoient composées de plusieurs pieces & jointes par des clous. Tel étoit un Jupiter de Sparte, fait par Léarque de Rhégium, de l'école de Dipœne & de Scyllis ([1]). Cette route facile de fondre des statues, fut encore suivie dans les tems postérieurs, faits attestés par les six figures de femme trouvées à Herculanum, grandes comme nature & au dessous de cette grandeur: les têtes, les bras & les jambes son fondus séparément, & le tronc même n'est pas d'un seul jet. Ces pieces dans leur liaison sont jointes par des attaches que les Italiens nomment *code di rondine*, queues d'Hirondelle, à cause de leur forme ⋈. Le manteau court de ces figures, composé pareillement de deux pieces, de celle de devant & de celle de derriere, est joint sur les épaules, où il est représenté boutonné.

En suivant cette route les anciens Artistes se mettoient à l'abri des fontes manquées, difficiles à éviter, lorsqu'on fond des statues entieres & des machines considérables. Malgré cela on remarque encore des remplissages, qu'on a eu soin d'indiquer dans la gravure des chevaux de Venise, qui nous font voir que les pieces ajoutées ont été jointes pas des clous dès le tems de leur fabrique. Je possede moi même un morceau qui semble indiquer une fonte manquée: ce morceau qui, joint avec la tête de grandeur naturelle, est tout ce qui s'est conservé de la figure d'un jeune homme. La tête de cette figure étoit autrefois dans le cabinet des Chartreux à Rome ([2]), & se trouve maintenant à la Villa Albani. Quoiqu'il en soit, le morceau que je possede offre le sexe qui étoit adapté séparément à la figure; & ce qu'il y a de remarquable, c'est que du côte intérieur, à l'opposite de

 l'en-

(1) Pausan. L. 3. p. 257. (2) Monum. a Borino. Collect. p. 14.

l'endroit du poil qui annonce la puberté, on voit trois lettres Grecques, I Π X. de la longueur d'un pouce, qui ne pouvoient pas être visibles lorsque la figure étoit entiere. Montfaucon a été mal informé, lorsqu'il avance sur la foi des autres que la statue équestre de Marc-Aurele n'avoit point été fondue, mais qu'elle étoit faite de pieces de platinerie [1].

d. De la soudure.

Quatriemement je ferai mention en peu de mots de la soudure dans les figures des Anciens. On la voit aux cheveux & aux boucles détachées, qu'on avoit coutume d'adapter aux figures par cet artifice, & cela aussi bien dans le tems le plus reculé de l'Art que dans l'époque de son lustre. L'ouvrage le plus ancien de ce genre, & en général un des monumens de la plus haute antiquité, est un buste de femme du cabinet d'Herculanum, dont la tête est coiffée sur le front & jusqu'aux oreilles de cinquante boucles, travaillées comme un fil d'archal presque de l'épaisseur d'une plume à écrire. Ces boucles sont soudées sur le côté & rangées les unes sur les autres, ayant chacune quatre à cinq anneaux. Les cheveux de derriere, formés en tresses, entourent la tête. Le même cabinet renferme un autre morceau curieux avec des cheveux soudés, c'est une tête de jeunesse & de portrait, qui a soixante & huit boucles soudées, de façon que celles de la nuque du cou qui ne sont pas détachées, ont été jettées en fonte avec la tête. Ces boucles ressemblent assez à une bande étroite de papier roulée & tirée ensuite en ressort spiral; celles qui descendent sur le front ont cinq tours & davantage; celles de la nuque en ont jusqu'à douze, & toutes sont marquées de deux traits en creux. Rien ne constate mieux que cet usage étoit introduit dans la plus belle époque de l'Art, qu'une tête idéale du

(1) Diar. Ital. p. 169.

du même cabinet, connue assez généralement sous le nom de Platon, & estimée un des plus beaux monumens en bronze: cette tête a pareillement des boucles soudées aux tempes.

e. Des ouvrages de bronze incrustés.

Cinquiemement je toucherai quelque chose des ouvrages en bronze incrustés. Il s'est conservé quelques morceaux de bronze, fournis en argent (1), comme le diadême de l'Apollon Sauroctonon de la Villa Albani, & les bases de différentes figures du cabinet d'Herculanum. On faisoit aussi quelquefois en argent les ongles des mains & des pieds, ce que l'on voit à une couple de petites figures trouvées à Herculanum. Pausanias fait mention d'une statue avec des ongles d'argent (2). Je citerai ici les quatre chevaux dorés que le fameux Hérode-Atticus fit ériger à Corinthe, & dont les cornes des pieds étoient d'ivoire (3).

f. De la teinte verdâtre du bronze.

Enfin sixiemement je parlerai de la couleur que la main du tems couche sur le bronze & qui releve la beauté des statues de ce métal. Cette couleur est une teinte verdâtre répandue sur le bronze, teinte dont le dégré de la beauté est à raison de la finesse du métal; elle s'appelloit *aerugo*, chez les Romains, & Horace dit, *nobilis aerugo.* Le métal de Corinthe prenoit une teinte de vert clair (4), qui se montre dans les médailles & dans quelques petites figures. Les statues & les bustes du cabinet d'Herculanum ont un enduit de vert foncé, mais il est factice: car tous ces morceaux, ayant été trouvés endommagés & fracassés, & ayant passé par le feu pour être resoudés & réparés, ont perdu leur ancien enduit & ont été rétablis par un nouveau vernis. Au surplus il est

(1) Conf. Buonar. pref. alle oss. sop. ale. med. p. 19.

(2) Pausan. L. 1. p. 57. l. 3.

(3) — Id. L. 2. p. 113. l. 2.

(4) Plin. L. 37. p. 35.

eſt reçu que plus un bronze eſt antique, plus ſa teinte verte eſt belle, maxime ſuivie par les Anciens qui de-là préféroient les ſtatues antiques aux modernes.

H. De la dorure en général.

Pluſieurs ſtatues de bronze furent dorées, ainſi que nous le voyons encore par l'or qui s'eſt conſervé ſur la ſtatue équeſtre de Marc-Aurele, ſur les débris des quatre chevaux & du char, placés au fronton du théâtre d'Herculanum, particulierement ſur l'Hercule du Capitole & ſur les quatre cheveux de Veniſe (1). La conſervation de la dorure des ſtatues, qui ont été enſevelies ſous terre pendant tant de ſiecles, ne peut être attribuée qu'à l'épaiſſeur des feuilles d'or: il s'en falloit bien que les Anciens euſſent l'induſtrie, de réduire l'or en feuilles auſſi minces que font les Modernes, & Buonarroti fait voir la grande différence de la proportion (2). De-la vient que les deux chambres ſouterraines du palais des Empereurs ſur le mont Palatin dans la Villa Borgheſe, nous offrent des ornemens dorés auſſi frais que s'ils venoient d'être faits, quoique ces chambres ſoient fort humides à cauſe de la terre qui les couvre. On ne peut voir ſans admiration les bandes de bleu céleſtes tirées en arc, avec de petites figures d'or, qui décorent ces pieces. La dorure s'eſt auſſi conſervée dans les ruines de Perſépolis (3).

a. Des deux manieres de dorer.

On connoît deux façons de dorer au feu: l'une ſe nomme l'amalgamation, l'autre s'appelle à Rome *allo Spadaro*, à la maniere des fourbiſſeurs. Celle-là s'oppere au moyen d'un or réſous dans l'eau forte, & celle-ci en appliquant des feuilles d'or ſur la ſuperficie de l'ouvrage. La prémiere opération ſe fait en mettant du mercure dans l'eau forte imprégnée d'or, & en poſant le tout

(1) Maffei, ſtat. N. 20.

(2) Oſſer. ſopr. alc. Medagl. p. 370.

(3) Greave, Deſcr. des Antiq. de Perſep. p. 23.

tout ſur un feu modéré, afin de faire évaporer l'eau forte. De cette mixtion réſulte une pâte qu'on appelle de l'or moulu. C'eſt avec cet or moulu, rougi au feu, qu'on enduit le métal, après l'avoir nettoyé avec ſoin; cet enduit, qui paroît d'abord tout noir, eſt de nouveau mis ſur le feu, & auſſitôt l'or reprend ſon éclat. Mais cette dorure qui incorpore en quelque ſorte l'or au métal, étoit inconnue aux Anciens; ils ne doroient qu'avec des feuilles, après avoir enduit le métal de mercure, ou après l'avoir avivé avec un outil (1). La longue durée de cette dorure ne vient, ainſi que je l'ai dit, que de l'épaiſſeur des feuilles, dont les couches ſont encore apparentes au cheval de Marc-Aurele.

b. De la dorure ſur marbre.

Les Anciens ne ſe ſervoient que des blancs d'œufs pour faire tenir l'or ſur le marbre. Les Modernes emploient l'œil pour le même uſage; ils en frottent le marbre, & puis ils l'enduiſent d'un ſtuc très-fin, ſur lequel ils couchent la dorure. Quelques uns ſe ſervent auſſi du ſuc laiteux des figues; ce ſuc, un des plus âcres & des plus mordicans, paroît à la figue quand elle commence à mûrir & à ſe détacher de ſa tige. Les cheveux & les draperies de quelques ſtatues de marbre offrent encore des traces d'une dorure qui étoit très-viſible à la belle Pallas de Portici lors de ſa découverte. Il ſe trouve des têtes qui furent entierement dorées; telle eſt entre autre la tête de l'Apollon du Capitole. Il y a quarante ans que l'on trouva la partie inférieure d'une tête, ſemblable à une tête de Laocoon, portant les marques d'une dorure qui n'eſt pas couchée ſur le plâtre, mais pratiquée immédiatement ſur le marbre.

Il

(1) Plin. L. 33. c. 32.

I.
Des yeux incruſtés.

Il manqueroit quelque choſe à la partie méchanique de la Sculpture, ſi je paſſois ſous ſilence les yeux incruſtés qui ſe trouvent à pluſieurs têtes, tant en marbre qu'en bronze. Je ne parle pas des yeux d'argent mis aux petites figures de bronze, dont le cabinet d'Herculanum nous offre des exemples divers, ni des pierres fines, incruſtées dans la prunelle de quelques têtes de bronze pour imiter la couleur de l'iris, ainſi qu'on nous l'apprend de la Pallas de Phidias en ébene (1), & d'une autre Pallas, du temple de Vulcain à Athene, figure qui avoit des yeux bleus (2). Sans vouloir rapporter ce que d'autres ont déja remarqué, mon obſervation ſe bornera aux prunelles, incruſtées à des têtes faites d'un marbre très-blanc & très-tendre, qu'on nomme Palombino. Ces prunelles furent quelquefois miſes ſéparément, comme on peut le voir à une belle tête de femme chez le Sculpteur Cavaceppi à Rome. En regardant dans le creux des yeux, on remarque des trous, pratiqués avec le trépan. Ces yeux de rapport furent donnés non ſeulement aux Dieux, mais auſſi à d'autres perſonnages. Ce fait eſt conſtaté par un paſſage de Plutarque, qui rapporte qu'avant la bataille de Leuctre les yeux tomberent de la ſtatue d'un Hieron de Sparte, ce qui fût interprêté comme un préſage ſiniſtre, & en effet Hieron y perdit la vie (3). Ce qui prouve encore mieux cette maxime des Anciens, ce ſont différentes têtes du cabinet d'Herculanum, où l'on voit non ſeulement le plus grand des deux buſtes d'Hercule avec des yeux ſemblables, mais auſſi une tête plus petite d'un jeune homme inconnu, ainſi qu'un buſte de femme & celui qu'ils ont nommé ſans raiſon une tête de Séneque. Ces

(1) Plat. Hipp. maj. p. 349. l. 7.

(2) Pauſan. Γλαυκȣς τȣς οφθαλμȣς, L. 1. p. 36. l. 8.

(3) Plutarch. περι τȣ μη χραν εμμετρ. τον Πυθ. p. 707. l. 24.

Ces buſtes ſont ceux qui ont été publiés. On a découvert enſuite une tête avec de pareils yeux. Sur le Therme de marbre qui portoit cette tête, étoit ſculpté le nom ſuivant: CN. NORBANI. SORICIS.

La tête coloſſale de l'Antinoüs de Mondragone près de Fraſcati, tête de la plus haute beauté, fait voir une eſpece particuliere de ces yeux, ainſi que la Muſe du palais Barberini, plus grande que le naturel, figure dont il ſera queſtion au commencement du tome ſuivant. A la tête de cet Antinoüs, la prunelle eſt faite de Palombino, & ſous le bord des paupieres, ainſi qu'aux points lacrymaux, il eſt reſté la trace d'une plaque d'argent très-mince, qui ſervoit, ſelon toutes les apparences, à revêtir entierement la prunelle, avant qu'on eut mis celle qui exiſte aujourd'hui. L'objet qu'on ſe propoſoit étoit d'imiter, par l'éclat de l'argent, la vraie couleur de cette tunique brillante & blanche qu'on appelle la cornée. Cette plaque d'argent eſt découpée tout autour, depuis le devant de la prunelle, jusqu'au cercle de l'iris. Au centre de cette partie colorée de l'œil, il y a un trou encore plus profond, tant pour marquer l'iris que pour indiquer la prunelle, ce qu'on aura fait avec deux différentes pierres précieuſes, afin de repréſenter les diverſes couleur de l'œil. C'eſt de la même façon qu'ont été incruſtés les yeux de la Muſe en queſtion, ainſi que nous en pouvons juger par la bordure d'argent qui régne tout autour des paupieres.

K.
Notice des meilleures figures & ſtatues de bronze.

Comme on ſait que parmi tous les monumens antiques, ceux en bronze ſont les plus rares, je ne crois rien faire de ſuperflu en donnant une notice des morceaux les plus curieux qui ſe ſoient conſervés. Le nombre en auroit été toujours peu conſidérable, ſans les découvertes qu'on a faites dans les endroits enſevélis

 ſous

ſous les laves du Veſuve. Mon deſſein n'eſt pas & ne peut pas être d'indiquer toutes les découvertes curieuſes dans ce genre du cabinet d'Herculanum. C'eſt ce que comprendront facilement ceux qui ont une idée de cet amas d'Antiquités, dont les monumens de bronze forment le principal tréſor. Je me reſtreindrai à faire connoître quelques unes des principales ſtatues de grandeur naturelle, ayant eu occaſion de parler ſouvent de pluſieurs ouvrages de ce cabinet. Mais comme on ſait qu'à Rome & encore plus ailleurs les Antiques de bronze ſont de la plus grande rareté, je citerai toutes les têtes & toutes les ſtatues qui me ſont connues; deſorte que je ne paſſerai ſous ſilence que les petites figures qui n'excédent pas la hauteur d'un palme. Car pour ce qui eſt des petites figures, & ſurtout de celles qui ſont Etrusques, il s'en trouve en quantité. Cependant je ferai une exception en faveur de quelques petites figures qui ne paſſent pas un palme, parce qu'elles ſont de fabrique Grecque & d'une grande beauté.

a. Bronzes du cabinet d'Herculanum.

Parmi les ſtatues grandes comme nature du cabinet d'Herculanum, voici les plus remarquables: un jeune Satyre aſſis & endormi, qui a le bras droit poſé par deſſus la tête, & le bras gauche pendant. De plus un vieux Satyre yvre couché ſur une outre, ſous laquelle on voit étendue une peau de lion; appuyé ſur ſon bras gauche, il a la main droite levée & en ſigne d'allégreſſe il fait claquer le doigt avec le pouce. C'eſt ainſi qu'étoit figurée la ſtatue de Sardanapale d'Anchiale en Cilicie (1), & c'eſt ainſi qu'on fait encore dans quelques danſes. Toutefois la figure qui réunit le plus de ſuffrages, eſt un Mercure aſſis, le corps incliné en avant & la jambe gau-

(1) Strab. L. 14. p. 672. A. Plutarch. de Fortit. Alex. II. p. 699. l. 19.

gauche tirée en arriere, il s'appuye ſur ſa main droite, & tient dans ſa main gauche un bout de ſon caducée. Indépendamment de ſa beauté cette ſtatue eſt remarquable par une agraffe en forme d'une petite roſe, qui eſt attachée au milieu des ſemelles ſous le pied aux courroies qui aſſujettiſſent les talonnieres: ce qui ſemble indiquer que ce Mercure qui, ajuſté de la ſorte, ne pouroit guere appuyer le pied ſans ſe faire mal, n'eſt pas fait pour marcher, mais pour voler. Quant au menton de cette figure, interrompu en bas par une foſſete, j'en ai parlé plus haut. La découverte de ces trois ſtatues a précédée celle des deux jeunes Lutteurs nuds, pareillement de grandeur naturelle: ces figures faites pour être placées vis-à-vis l'une de l'autre, ſont repréſentées les bras étendus & chacune dans l'attitude de ſaiſir avec avantage ſon adverſaire. Ces deux ſtatues qui décorent cette riche collection, ſont placées chacune dans une chambre ſéparée & peuvent être miſes à juſte titre au rang des plus grandes curioſités de notre ſiecle. Il en eſt de même des quatre ou cinq figures de femme, repréſentées danſantes & rangées ſur l'eſcalier qui conduit au cabinet; ainſi que des ſtatues Impériales de l'un & l'autre ſexe, qui ſont plus grandes encore que les premieres & qu'on a ſoin de réparer inſenſiblement. Je le répete, parmi les ſtatue de ce cabinet je ne citerai que celles qui ſont de grandeur naturelle; je paſſerai donc ſous ſilence le prétendu Aléxandre & une Amazone, tous deux à cheval & de la hauteur de trois palmes. Je n'entrerai pas non plus dans aucun détail ſur un Hercule, ainſi que ſur pluſieurs Silenes, poſés dans diverſes attitudes ſur des outres & deſtinés à ſervir de fontaines, avec une infinité d'autres figures de différentes grandeurs. Je ne parlerai pas non plus de vingt-quatre buſtes, tant de grandeur naturelle, qu'au deſſus de cette meſure, ainſi que de pluſieurs autres plus petits, qui

 ont

ont été publiés tous ensemble dans le cinquieme volume du cabinet d'Herculanum.

b. Bronzes des palais & des cabinets de Rome.

Je n'oserois décider si tous les palais & cabinets de Rome renferment un trésor aussi riche en figures antiques de bronze que celui d'Herculanum; au moins je crois que cette collection mérite d'occuper le premier rang, quand il ne sera question que de statues de métal. Je vais rapporter les monumens les plus remarquables de cette fameuse Capitale, en commençant par le Capitole. Sans parler de la statue équestre presque colossale de Marc-Aurele sur la place du Capitole, on voit en entrant dans la cour intérieure à droite une tête colossale crue faussement une tête de l'Empereur Commode, avec une main, qui fait croire par sa proportion qu'elle appartient à la statue dont cette tête fait partie. Dans l'appartement des Conservateurs de ce même palais, il se trouve un Hercule fort connu au dessus du naturel, qui conserve encore toute sa dorure antique, avec la statue d'un jeune Victimaire qu'on nomme *Camillus*, vêtu de la simple tunique retroussée; il est ajusté comme le sont ces jeunes garçons sur différens bas-reliefs. Dans la même chambre où est cette figure on voit un jeune homme assis qui se tire une épine du pied: ces deux statues sont grandes comme est le naturel de cet âge. Outre ces figures on y trouve la louve Etrusque, avec Rémus & Romulus, morceau cité dans le troisieme livre de cette Histoire, & un buste, connu sous le nom de Brutus, pareillement deux oies, ou pour mieux dire deux canards autrefois dorés. Il se trouve dans le cabinet du Capitole qui est vis-à-vis de ce palais une Diane *triformis* autrefois dorée qui, n'ayant pas plus d'un palme de hauteur, ne doit pas trouver place ici. A ces ouvrages publics de bronze, j'ajouterai deux paons jadis dorés & placés

placés maintenant dans le palais du Vatican, conjointement avec la grosse pomme de pin en bronze, qui paroît avoir orné le comble du sépulcre d'Adrien, & qui a été trouvée effectivement dans le tombeau de ce Prince.

A l'égard des autres galeries & maisons de Rome, elles ne renferment que très-peu de bronzes, parmi lesquels la statue de Septime-Sévére du palais Barberini est la plus connue; mais les bras & les pieds sont modernes. C'est aussi dans ce palais que se trouve la figure Etrusque que j'ai citée plus haut & qui tient une corne d'abondance moderne. Dans le cabinet de cette maison on conserve un très-beau buste de femme.

A l'exception de ce palais, je ne connois dans l'enceinte de Rome que le seul cabinet des Jésuites, qui renferme des ouvrages de bronze & cela en grande quantité; mais je n'entrerai dans aucun détail sur ces bronzes, parce que la plupart sont de petites figures. Les plus grands morceaux sont un Enfant & un Bacchus qui ont, avec leurs socles antiques, un peu plus de trois palmes de hauteur, pareillement une belle tête d'Apollon de grandeur naturelle, dont j'ai déja fait mention avec la tête dorée d'un jeune homme plus grande que nature. Il ne me reste à remarquer que la figure d'une jeune garçon représenté en course & d'environ quatre palmes de hauteur. Cette Antique appartenoit autrefois à M. Sabbatini, fameux Antiquaire; le possesseur actuel, Belisario Amidei Négociant, en fit l'acquisition pour la somme de trois cens cinquante écus Romains.

c. Bronzes des Villas, & surtout de celle d'Albani.

Pour ce qui regarde les Villas qui conservent des bronzes, je n'en remarquerai que trois, celles de Ludovisi, de Matteï & d'Albani. Dans la premiere il se trouve une tête colossale de Marc-Aurele, & dans la seconde une

une prétendue tête de Gallienus, fort endommagée. Pour la Villa Albani elle renferme, après le Capitole, la plus riche collection de figures en bronze, collection toute formée par le Cardinal Aléxandre Albani. En têtes de grandeur naturelle il y en a deux; l'une repréſente un Faune, & l'autre paroît figurer un jeune Héros, à qui l'on a donné fauſſement le nom de Ptolémée, à cauſe qu'il a le front ceint du diadême. Ces deux têtes ſont poſées ſur un buſte moderne; j'ai parlé de la derniere ci-devant à l'occaſion des parties naturelles adaptées à une figure & marquées en dedans par des lettres Grecques. En fait de figures il s'en trouve cinq, dont deux ſont entierement de bronze, tandis que les deux autres n'ont que la tête les mains & les pieds de ce métal, la drapperie étant d'albâtre, pendant que la cinquieme, d'une conſervation parfaite, eſt la plus grande & la plus belle de toutes. Les deux premieres, poſées ſur leurs plinthes antiques de bronze, ſont à peu près de la hauteur de trois palmes: l'une qui repréſente un Hercule & qui reſſemble à celui du palais Farneſe, fut adjugée au Cardinal dans une vente publique pour cinq cents ſcudis: l'autre, qui eſt une Pallas, & qui faiſoit partie autrefois des antiques de la Reine Chriſtine, ſut payée par le même Cardinal huit cens ſcudis. Les deux autres figures qui ſont compoſées, offrent une Minerve & une Diane. La cinquieme figure eſt le bel Apollon Sauroctonon, ou guettant un lezard, figure dont j'ai fait mention plus d'une fois, & dont je parlerai encore dans le troiſieme volume de cette Hiſtoire, où il eſt queſtion des ouvrages de Praxitele, qui pouroit bien en être l'Auteur. Cette ſtatue, conjointement avec ſa plinthe antique, eſt haute de cinq palmes & a été découverte par le Cardinal lui même, après avoir fait fouiller dans une vigne au deſſous de l'égliſe de Sainte Balbine bâtie ſur le mont Aventin de Rome. Ceux qui ſe rappellent

pellent les Verrines de Ciceron, où il apprend aux Juges qu'à une vente publique une figure de bronze de médiocre grandeur, *ſignum aeneum non magnum*, avoit été payée HS. CXX. *millibus* (1), c'eſt à dire trois mille Ducats ou Zecchini, ne trouveront rien moins qu'exceſſif le prix des ſtatues en queſtion. Du rapport de l'Orateur Romain il réſulte que jadis les ſtatues & les figures antiques, malgré leur nombre incroyable, furent payées d'un prix beaucoup plus haut qu'aujourd'hui qu'elles ſont d'une ſi grande rareté. D'après cette notion on peut juger de quel prix eſt l'Apollon Albani, puisqu'il ſurpaſſe la meſure des figures que Ciceron nomme *ſigna non magna:* exécuté de grandeur naturelle, il a la taille d'un jeune garçon de dix ans.

d. Bronzes de Florence.

Après Rome la galerie du Grand-Duc à Florence eſt la plus riche collection en bronzes. Outre une quantité de petites figures, il s'y trouve deux ſtatues grandes comme nature d'une bonne conſervation. L'une eſt un perſonnage vêtu à la Romaine, mais ayant des caractères Etrusques gravés ſur la bordure de ſa draperie; l'autre, qui eſt une figure nue, découverte à Peſaro, au bord de la mer Adriatique, paroît repréſenter un jeune héros. Indépendamment de ces ſtatues, la chimère, monſtre composé d'un lion & d'une chèvre dans la proportion de ces animaux, & pareillement caractériſée par des lettres Etrusques, eſt un morceau remarquable. Sans parler d'une Pallas de grandeur naturelle, & très-endommagée, mais dont la tête eſt belle & bien conſervée. Je n'ai pas oublié que j'ai déja cité ces ouvrages à l'article des Etrusques; mais l'objet de cette énumération m'a paru exiger que j'en fiſſe ici la répétition.

Je

(1) Cic. Verr. 4. c. 7.

e. Bronzes de Venise.

Je ferai peut-être désaprouvé par quelques uns d'avoir rangé Venise après Florence, surtout par rapport aux quatre chevaux de cuivre autrefois dorés, qui sont placés au dessus de la grande porte de l'église de St. Marc. On sait que les Vénitiens, se trouvant Maîtres de Constantinople au commencement du treizieme siecle, firent transporter ces chevaux pour en décorer leur capitale. A l'exception de ce seul monument, Venise, autant que je sache, ne renferme rien de considérable en grandes figures de bronze: car pour les têtes qu'on m'a dit être dans la maison de Grimani, je ne les ai pas vues moimême, & je n'ose pas répéter le jugement d'autrui. Quant aux petites figures du cabinet de Nani, elles n'entrent pas dans ma notice.

f. Bronzes de Naples.

A Naples, dans la cour intérieure du palais Colobrano, on admire la belle tête d'un cheval, morceau attribué faussement par Vasari à Donatello, Sculpteur Florentin. Le cabinet royal Farnese renferme un grand nombre de petites figures de bronze, mais dont les parties les plus considérables sont le plus souvent des restaurations modernes. Il en faut dire autant de la collection de la maison de Porcinari: le plus grand morceau qui s'y trouve est un enfant de la hauteur d'environ trois palmes, d'une exécution assez foible. La figure la plus remarquable est un Hercule de la hauteur d'un palme; il est représenté le bras gauche enveloppé de sa peau de lion, & paroît être de fabrique Etrusque.

g. Bronzes en Espagne.

Je ne connois pas les figures ni les têtes de bronze qui peuvent se trouver, soit en France, soit en Angleterre: mais je sais qu'il a passé en Espagne une tête deux fois plus grande que le naturel, représentant un jeune homme inconnu. Cette tête qu'on voit aujourd'hui à Ste. Ildefonse, vient du cabinet d'Odescalchi, que la feu Reine de

de la maiſon de Parme avoit achetée pour la ſomme de cinquante mille ſcudis.

h. Bronzes en Allemagne.

Les bronzes répandus en Allemagne, ne ſont pas nombreux. A Salzbourg il y a une ſtatue dont je parlerai plus en détail dans le livre ſuivant. De plus le Roi de Pruſſe poſſede une figure nue qui regarde en haut les mains levées, attitude ſinguliere reſſemblante à celle d'une ſtatue de marbre & de grandeur naturelle, pareillement nue, qui ſe trouve au palais Pamfili place Navone. Je pourrais auſſi citer la téte d'une Vénus, un peu au deſſous du naturel, poſée ſur un buſte antique d'un bel albâtre oriental, morceau que le Prince héréditaire de Brunſvic reçut du Cardinal Albani.

i. Bronzes en Angleterre.

En fait de monumens de bronze qui pouroient ſe trouver en Angleterre, je ne ſache qu'un buſte de Platon, que le Duc de Devonshire doit avoir reçu de la Grece, il y a une trentaine d'années. L'on aſſûre que les traits de ce buſte reſſemblent parfaitement au vrai portrait de ce Philoſophe, avec le nom antique gravé ſur la poitrine, morceau qui, ayant été embarqué à Rome pour l'Eſpagne à la fin du ſiecle paſſé, périt dans un naufrage. Un Hermès du cabinet du Capitole, rangé dans la claſſe des figures inconnues, eſt parfaitement ſemblable aux deux têtes précédentes.

II. Du travail des Médailles,

Je me flatte d'être entré dans plus de détails que d'autres Ecrivains ſur ce qui concerne la partie mécanique de la Statuaire antique; mais comme il ſe trouvera des Amateurs de l'Antiquité, qui manqueront d'occaſion de contempler & d'examiner ces ouvrages, je crois qu'il ne ſera pas hors de propos de dire un mot des médailles, plus connues que les autres antiques. Mais qu'on ne s'imagine pas que j'aye quelque choſe de particulier à obſerver ſur le mécanisme des anciens Médailleurs! j'avoue

j'avoue de bonne foi que je n'ai rien à dire de neuf fur cette matiere. Il eft certain que les médailles ont été examinées avec foin touchant leur fabrique, & avec bien plus d'exactitude que les marbres. Répandues dans le monde entier, elles ont excité l'attention de ceux qui n'ont pu nourrir leur goût pour l'Antiquité que par des médailles. Je ne faurois paffer fous filence cette portion de l'Art fans m'attirer le reproche des Curieux: car chacun aime à parler de ce qui fait l'objet de fon amufement, dût-on répéter plus d'une fois la même chofe. Ainfi pour ne point laiffer de lacune dans la partie mécanique de l'Art, je répéterai du moins ce que d'autres ont remarqué avant moi.

A. Des Médailles en général.

J'ai déja rapporté que plufieurs anciennes médailles Grecques avoient été frappées avec deux coins différens, dont l'un étoit creux & l'autre faillant. M. l'Abbé Barthélemi croit que dans les tems les plus reculés on avoit une méthode particuliere pour affujettir les médailles fous le coin, & que les champs enfoncés & carrés des revers n'étoient pas faits dans d'autres vues. Il eft inutile d'avertir que dans les premiers tems, & même dans ceux où les Arts étoient floriffans, le champ étoit le plus fouvent à fleur de coin, & qu'il a plus de relief dans les fiecles fuivans & aux époques des Empereurs.

B. Des Médailles fourrées.

Les médailles méritent affurément notre attention, & cela non feulement les médailles de métaux purs, mais auffi celles qu'on appelle fourrées. En fait de médailles fourrées il y en a de deux efpeces, l'une dont le deffus eft d'argent, & l'autre dont le deffus eft d'or. Les premieres, qui font de cuivre & garnies de feuilles d'argent, fe rencontrent furtout parmi les médailles impériales. Les fecondes, fournies de feuilles d'or, font plus rares. Au cabinet du Duc Caraffa Noïa à Naples, on voit

voit une médaille de cette espece, avec la tête & le nom d'Aléxandre le grand: on n'y peut reconnoître la supercherie que par la légéreté du poids. D'ailleurs cette médaille est d'une parfaite conservation.

J'ajouterai à cet article une inscription qui n'a pas encore été publiée & qui se trouve à la Villa Albani. Comme elle fait mention de la dorure des médailles, j'ai jugé à propos de la rapporter ici:

M. D.

FECIT. MINDIA. HELPIS. IULIO. THALLO.
MARITO. SVO. BENE. MERENTI. QVI. FECIT.
Sic
OFFICINAS. PLVMBARIAS. TRASTIBERINA.
ET. TRICARI. SVPERPOSITO. AVRI. MONETAE.
NVMVLARIVM. QVI. VIXIT. ANN. XXXII. M. VI.
ET.C.IVLIO.THALLO.FILIO.DULCISSIMO.QVI.VIXIT.
Sic
MESES. IIII. DIEF. XI.ET. SIBI. POSTERISQVE. SVIS.

III.
Des Pierres fines gravées.

Pour conclusion je discuterai ici la partie mécanique des pierres gravées, ou la méthode de les travailler. Comme ce genre de travail peut être appellé une sorte de Sculpture, on est en droit d'exiger de moi quelques détails sur cette branche de l'Art. Toutefois je pourois renvoyer le Lecteur à l'ouvrage de M. Mariette sur les pierres gravées; en effet après les recherches qu'il a faites sur cette matiere, il reste peu de choses à en dire. Ce savant Antiquaire a non seulement traité toutes les sortes de pierres, sur lesquelles s'est exercé l'Art du Graveur; mais il a aussi cherché à nous faire comprendre la méthode des Anciens au sujet de la pratique des pierres fines. Non content de nous avoir fait part de ses con-

jectures touchant la manœuvre des anciens Graveurs, il nous a montré la route que suivent les Artistes modernes dans ce genre de travail.

A. Du travail des pierres fines.

Les pierres fines les plus connues, ennoblies encore par l'industrie de l'Art, sont la cornaline, la calcédoine, l'hyacinthe, l'agathe & l'agathe-onyx; ces deux dernieres especes servoient pour les ouvrages travaillés en relief ou les camées, & les premieres pour les figures gravées en creux. Mais qui est-ce qui ignore ces choses? Cependant il n'est rien moins que décidé, de quelle maniere les Anciens gravoient les pierres précieuses. Pline nous apprend que les Artistes de l'Antiquité faisoient usage de petites pointes de diamant, serties dans des outils d'acier (1); mais ce Savant ne nous dit pas, s'ils se servoient de ces pointes, comme les Graveurs en bois qui font des ornemens, ou s'ils faisoient tenir les diamans enchâssés sur la roue pour conduire la gravure, méthode la plus usitée de nos ouvriers. Les deux procédés, savoir la gravure avec la pointe de diamant enchâssée, & celle qui s'opere au moyen de la roue du Lapidaire, ont chacun leurs partisans; il ne m'appartient pas de décider dans une affaire si peu certaine. Cependant s'il falloit opter je me déclarerois pour les procédés de la roue qu'on croit découvrir surtout dans les pierres antiques, dont le travail n'est qu'ébauché.

Je possede moi-même une de ces gravures: c'est une agathe-onyx, gravée de relief & ayant un pouce & demi de diamètre. Cette pierre tirée des catacombes, il y a une couple d'années, fut trouvée dans les excavations des terres qu'on examine d'abord sur le lieu même & qu'on transporte ensuite aux Capucines, pour y être de nou-

(1) Plin. L. 37. c. 15. p. 376.

nouveau passées par un gros tamis, de peur de perdre des reliques précieuses. Ce fut dans cette derniere opération qu'on trouva la pierre en question, qui est très-précieuse, non seulement pour la beauté de la couleur, mais encore pour la singularité de la représentation. Le sujet représentée sur cette pierre ne se trouve, à ce que je sache, sur aucun monument antique. C'est Pélée, pere d'Achille, qu'Acaste veut fare périr en l'envoyant à la chasse dans une forêt où il est surpris par le sommeil & sur le point d'être tué par les Centaures. Ici on voit un Centaure qui s'apprête à l'assommer d'une grosse pierre; mais Psychée le réveille & lui sauve la vie, à la place de Chiron qui, selon la Fable, le garantit de toutes les embuches à la cour d'Acaste (1). Cette pierre paroîtra dans la troisième partie de mes Monumens de l'Antiquité.

Il y a grande apparence que les Anciens se servoient de lentilles pour ce genre de travail, quoique nous n'en ayons point de peuves. Cette découverte utile & nécessaire se sera perdue comme tant d'autres. Le pendule nous en fournit un exemple: dès le moyen âge les Arabes s'en servoient pour mesurer le tems par les vibrations reglées de son monument. Sans le savant Edouard Bernard, qui a trouvé le pendule dans les ouvrages de cette nation, nous croirions que Galilée est l'Auteur de cette découverte, dont on lui fait assez généralement honneur.

B. Observation particuliere sur les pierres fines.

A ces remarques sur la maniere de graver les pierres précieuses, j'ajouterai quelques observations particulieres, & je dirai en premier lieu que les Anciens étoient dans l'usage d'enchâsser les pierres fines avec une petite feuille d'or qu'ils mettoient au fond du chaton. C'est ce que Pline nous dit de la chrysolite, pierre qui n'est pas

(1) Apollod. L. 3. p. 125. b. Schol. Pind. Nem. 4. v. 95.

pas trop diaphane, pour lui donner plus d'éclat (1). Mais les Lapidaires anciens pratiquoient la même chose avec des pierres qui n'avoient pas besoin d'un éclat d'emprunt, comme nous le voyons par une des plus belles cornalines, dont le feu ressemble à un rubis, pierre sur laquelle Agathangelus, Artiste Grec, avoit gravé la tête de Sextus Pompée. Cette belle cornaline, montée en bague dont l'or pese une once, a été trouvée fournie d'une pareille feuille d'or. Elle fut découverte dans un tombeau, non loin de celui de Cécilia Métalla, & vendue, après la mort de l'Antiquaire Sabbatini qui en étoit possesseur, pour la somme de deux cents scudis à M. le Comte de Luneville. Cette antique, dont je parlerai encore dans le troisieme volume de cette Histoire, se trouve aujourd'hui entre les mains de Me. la Duchesse de Calabritto, fille du Comte de Luneville.

C. Indication de quelques unes des plus belles pierres gravées.

Après ces observations sur la maniere des Anciens de graver les pierres précieuses, je crois faire plaisir aux Curieux d'indiquer quelques unes des plus belles. Au moyen de ces pierres dont on peut avoir des empreintes, les Amateurs pouront faire des comparaisons & juger du dégré de beauté des autres pierres gravées qui leur tomberont entre les mains. Mais il faut que je me borne à ne parler que de celles que j'ai vues moi même, soit en original, soit en bonnes empreintes. Je commencerai par les pierres gravées en creux, & je finirai par celles qui sont en relief, EISOCHÎ KAI EXOCHÎ (2).

a. Têtes gravées en creux.

Parmi les pierres gravées en creux je citerai d'abord les têtes, & je remarquerai ensuite celle d'une Pallas, avec le nom de l'Artiste, nommé Aspasius, du cabinet

(1) Plin. L. 37. c. 47.

(2) Sext. Emp. Pyrrh. hyp. L. 2. c. 7. p. 66.

cabinet de l'Empereur à Vienne; puis je ferai mention du buste d'un jeune Hercule du cabinet de Stosch, & particulierement de la tête du même héros gravée sur un saphir par Gnaios ou Cneius, pierre conservée au cabinet de Strozzi à Rome, & regardée comme une des plus belles choses dans ce genre. De ce même cabinet je citerai avec raison une cornaline représentant la tête d'une Méduse, plus petite que la fameuse calcédoine de Solon, qui représente plutôt une belle personne déterminée qu'une beauté idéale. Parmi les pierres qui peuvent conserver le même rang se trouve, premierement le prétendu Ptolémée Auletes du cabinet du Roi de France, que je soutiens être Hercule en Lydie, ainsi que je tâcherai de le prouver dans le troisieme volume de cette Histoire; secondement la tête de Sextus Pompée, gravée par Agathangulus, comme je l'ai rapporté ci-dessus. Non moins précieuse est la tête de Julie, fille de Titus, gravée sur un grand beril par Evodus, pierre qui se trouve dans le trésor de l'Abbaye de St. Denis [1].

b. Figures gravées en creux.

Quant aux figures gravées en creux, je remarquerai particulierement un Persée, de la main de Dioscorides, conservé dans le cabinet royal Farnese à Naples, & j'avertirai qu'il ne faut pas juger de cette pierre d'après l'estampe, où la forme du héros ne dénote rien moins que de la jeunesse. A côté de Persée, je placerai Hercule & Iole, pierre du cabinet du Grand-Duc à Florence, gravée par Teucer. De ce nombre est encore l'Atalante du cabinet de Stosch, & un jeune homme nud, portant sur son épaule un trochus, ou un cercle d'airain, avec lequel les jeunes gens se divertissoient; le possesseur de cette pierre, qui est une cornaline blanche transparante, est M. By-

(1) Stosch, pier. gr. p. 33.

M. Byres, Architecte Ecossois à Rome. Dans mes Monumens de l'Antiquité j'ai publié cette noble figure qui a la plus belle oreille que j'aye vue sur des pierres gravées ([1]); mais la copie que j'en ai fait faire en estampe n'atteint pas la beauté de l'original.

c. Têtes gravées en relief.

Parmi les pierres gravées, qui représentent des têtes de personnages illustres, on peut assigner le premier rang au buste d'Auguste, exécuté sur une calcédoine & de la hauteur de plus d'un palme. Buonarroti nous donne le trait & la description de cette belle pierre, qui a passé du cabinet du Cardinal Carpegna à la bibliothéque du Vatican ([2]). Je placerai ici la tête de Caligula, dont M. le Général de Walmoden d'Hannovre a fait l'acquisition à Rome.

d. Figures gravées en relief.

Pour ce qui est des figures en relief gravées sur des pierres fines, je remarquerai en premier lieu, Jupiter qui foudroie les Titans, camée de la main d'Athenion, conservé dans le cabinet royal Farnese à Naples, & en second lieu, Jupiter paroissant devant Sémélé, dans le cabinet du Prince Piombino à Rome. Je pourois citer encore les deux Tritons de M. Jennings.

Indépendamment de ces pierres, il y en a deux qui peuvent disputer le rang à tous les ouvrages de ce genre. La premiere est Persée & Andromede, représentés assis sur un lit & travaillés d'un si grand relief, que presque tout le contour des figures de la plus belle couleur blanche déborde le fond brun de la pierre: le possesseur de ce camée est M. Mengs. La seconde représente le jugement de Pâris composé de cinq personnes & se trouve au cabinet de Piombino. Dans ces deux pierres le dessin & l'exécution sont d'une si grande perfection que notre idée ne peut pas aller plus loin.

Dans

(1) Monum. Ant. ined. No. 196. (2) Oss. Sop. alc. medagl. p. 45.

Dans le même cabinet on voit une Nymphe aſſiſe, gravée ſur une agathe-onyx & haute d'environ un demi palme, morceau unique & peut-être le plus beau de ceux qui exiſtent dans ce genre.

IV. Des bas-reliefs en général.

Comme il ſe trouve une infinité de bas-reliefs, travaillés en diverſes matieres, je ferai quelques obſervations particulieres ſur ce genre de Sculpture, & je m'attacherai à diſculper les anciens Artiſtes d'une accuſation fort ordinaire, ſavoir qu'ils n'obſervoient pas les tons de la dégradation & qu'ils donnoient à toutes les figures d'une compoſition la même convéxité. Cette accuſation vient d'être renouvellée par Paſcoli dans une préface placée à la tête de ſes Vies des Peintres. Je ne ſaurois aſſez m'étonner de l'aveuglement de ces Cenſeurs, & je pourois encourir moi même la cenſure des Connoiſſeurs de vouloir prouver à des aveugles un fait avéré. Auſſi je n'ai garde d'entrer dans de longues diſcuſſions & de citer les bas-reliefs de Rome, expoſés dans les endroits publics aux yeux de tout le monde; je me contenterai de remarquer quelques morceaux qui offrent différens dégrés & différentes dégradations dans leurs figures. De ce nombre eſt un des plus beaux bas-reliefs antiques qui ſoit à Rome: il ſe voit au palais Ruſpoli & je l'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité (1). La principale figure de ce morceau, le jeune Thélephe, a tant de ſaillie, qu'on peut paſſer deux doigts entre la tête & la table ſur laquelle la figure eſt épargnée. A côté & au deſſous de Télephe eſt un cheval, qui a néceſſairement un ſaillant plus doux, étant plus enfoncé; & devant le cheval il y a un Ecuyer de moyen âge, tenu avec encore moins de ſaillie. Vis-à-vis du jeune Héros eſt aſſiſe Augé ſa mere, à qui il donne la main; la mere a plus de relief que

Rr 2 l'Ecuyer

(1) Monum. Ant. ined. No. 72.

l'Ecuyer & le cheval, mais elle en a moins que le fils, ſurtout par rapport à la tête. Au deſſus de ces figures on voit ſuspendus une épée & un bouclier, qui ſont rendus avec un ſaillant très-modéré. Dans la Villa Albani il y a un Faune presque grand comme le naturel, qui joue avec un chien & qui eſt traité avec la même dégradation. Il en eſt de même d'un petit ſujet, repréſentant une offrande, ainſi que d'un ſacrifice que fait Titus, & que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité ([1]).

(1) Monum. Ant. ined. No. 178.



CHA-



CHAPITRE VIII.

De la Peinture des Anciens.

Introduction.

Après avoir discuté les parties qui concernent la Sculpture, nous examinerons dans ce huitieme & dernier chapitre de l'Art Grec la Peinture des Anciens. Nous en pouvons parler & juger avec plus de connoissance de cause, aujourd'hui que les fouilles d'Herculanum & celles des autres villes ensevelies si long-tems sous les cendres du Vesuve, nous ont rendus plusieurs centaines de tableaux antiques. Malgré cette ample collection nous sommes encore réduits à juger d'une partie par l'autre. Il est certain que dans notre appréciation de la peinture antique, nous sommes toujours nécessités à nous déterminer autant par le récit des Ecrivains que par l'inspection des yeux: heureux encore de pouvoir

raſſembler, comme après un naufrage, quelques débris diſperſés!

Dans ce chapitre, diviſé en cinq ſections, je me propoſe de donner des éclairciſſemens ſur cet objet eſſentiel de l'Art. Dans la premiere ſection je ferai mention des principales découvertes faites en différens endroits, dans la ſeconde je communiquerai mes conjectures, ſavoir ſi les tableaux en queſtion ont été faits par des Maîtres Grecs ou Romains; dans la troiſieme, je m'étendrai ſur le coloris d'une façon propre à expliquer quelques paſſages des Anciens; dans la quatrieme j'examinerai le caractere de quelques Peintres anciens, & dans la cinquieme je toucherai quelque choſe de la Peinture en moſaïque.

I. Découverte des tableaux antiques peints ſur le mur.

A Rome on a découvert beaucoup plus de peintures anciennes qu'on n'a cru juſques ici. Mais pluſieurs de ces peintures ne ſe ſont point conſervées, ſoit parce qu'elles ont été négligées anciennement, ſoit parce qu'elles ont été altérées par l'air, comme cela eſt arrivé par rapport à quelques morceaux, à la découverte deſquels je me ſuis trouvé préſent. Il eſt d'expérience que l'air extérieur, lorſqu'il ſe fait jour dans des voûtes ſouterraines qui ont été inacceſſibles pendant pluſieurs ſiecles, dévore non ſeulement les couleurs, mais il détruit auſſi l'enduit du mur preparé pour la peinture.

A. Peintures qu'on a trouvées à Rome, & dont il ne reſte plus que les deſſins.

C'eſt à ces accidens ſans doute qu'il faut attribuer le ſort des différens tableaux, dont on conſerve les deſſins coloriés dans la bibliothéque du Vatican, dans le cabinet du Cardinal Albani & dans d'autres endroits. Les originaux, d'après leſquels ſont faits les deſſins du Vatican, ſe trouvoient en grande partie dans

les

les bains de Titus; ils ont été deſſinés par Pietre Sante Bartoli & par François ſon fils. Du reſte ces morceaux ne paroiſſent pas deſſinés imédiatement d'après les originaux; il eſt plus vraiſemblable de croire qu'ils ont été faits d'après des deſſins antérieurs, qui datent des tems de Raphaël.

Quoiqu'il en ſoit, j'ai publié quatre morceaux de ces peintures dans mes Monumens de l'Antiquité. Le premier tableau tiré de ces bains, eſt composé de quatre figures & repréſente Pallas muſicienne qui tient deux flûtes qu'elle ſemble vouloir jetter, après qu'une de Nymphes de la riviere, dans laquelle la Déeſſe étoit venue ſe mirer, lui eut dit qu'elle ſe déformoit le viſage lorsqu'elle jouoit de ces inſtrumens (1). Le ſecond tableau, de deux figures, repréſente encore Pallas qui offre à Pâris, en lui montrant un diadéme, l'Empire de l'Aſie, s'il veut lui adjuger le prix de la beauté (2). Le troiſieme tableau, de quatre figures, repréſente Hélene aſſiſe ſur un ſiege derriere lequel eſt appuyée une de ſes ſuivantes, peut-être Aſtyanaſſa la plus connue d'entre elles. Pâris, placé vis-à-vis, prend une fleche des mains de l'Amour qui eſt au milieu, tandis qu'Hélene porte la main à l'arc (3). Le quatrieme tableau, de cinq figures, eſt Telemaque, accompagné de Piſiſtrate, dans la maiſon de Ménelas: Hélene pour charmer la mélancolie du fils d'Ulyſſe, lui préſente le Nepenthès dans un cratere, coupe profonde (4).

B. Peintures conſervées à Rome.

Les Peintures antiques qui ſe trouvent actuellement à Rome, ſont la Vénus, & la Pallas ou *Roma* tenant le

(1) Monum. Ant. ined. No. 18.
(2) Ibid. No. 113.
(3) Ibid. No. 114.
(4) Ibid. No. 160.

le Palladium, placées toutes deux au palais Barberini: de plus les Nôces Aldobrandines, le prétendu Marcus Coriolan, l'Oedipe de la Villa Altieri, les sept morceaux antiques de la galerie du College Romain, & deux tableaux de la Villa Albani.

La figure de Vénus est grande comme nature, & celle de Roma est un peu plus grande. Celle-ci est assise & celle-là est couchée. Carle-Maratte a réparé la Vénus, y a ajouté des Amours & d'autres accessoires. Cette figure fut trouvée lorsqu'on jeta les fondemens du palais Barberini, & l'on croit que celle de Roma fut découverte dans le même endroit. La copie de ce tableau, faite pour l'Empereur Ferdinand III. étoit accompagnée d'une notice qui portoit que cette peinture avoit été découverte en 1656 près du baptistere de Constantin (1): par cette raison on croit que c'est un ouvrage de ce tems. J'apprends par une lettre manuscrite du Commandeur del Pozzo adressée à Heinsius, que ce tableau avoit été découvert le sept Avril 1655, mais on n'y dit pas en quel endroit. La Chausse en a fait une description (2). Un autre tableau, nommé Rome triomphante (3), & composé de plusieurs figures, se trouvoit dans le même palais, mais il n'existe plus. Je conjecture qu'il a péri de vétusté, ainsi qu'il est arrivé à un autre morceau appellé la Nymphée du même endroit (4).

Le troisieme tableau qui se voit à Rome, les Nôces de la Villa Aldobrandine, est composé de plusieurs

(1) Lambec. Comment. bibl. Vindob. L. 3. p. 376.
(2) Mus. Rom. p. 119.
(3) Spon, Rech. d'Antiq. p. 195. Montf. Ant. expl. T. 1. P. 1. pl. 193.
(4) Holsten. Comment. in Vat. Pict. Nymph.

ſieurs figures d'environ deux palmes de hauteur; il fut trouvé non loin de Ste. Marie Majeure dans l'emplacement où furent jadis les jardins de Mécene (1). Ce morceau antique repréſente, comme je crois l'avoir prouvé dans mes Monumens de l'Antiquité, les Nôces de Thétis & de Pélée: on y voit trois Déeſſes des Saiſons, ou trois Muſes, qui chantent & qui exécutent l'épithalamie (2).

Le quatrieme tableau, connu ſous la fauſſe dénomination de Coriolan, n'a point péri, comme l'avance l'Abbé Dubos (3); on le voit encore aujourd'hui dans les grottes des thermes de Titus, où étoit placée autrefois la ſtatue du Laocoon.

Le cinquieme tableau, repréſentant Oedipe, eſt peut-être le plus mauvais de tous ceux que je viens de citer, du moins conſidéré dans l'état qu'il ſe trouve maintenant (4). Ce morceau n'eſt remarquable que par rapport à une circonſtance qui n'a été obſervée, à ce que je ſache, par aucun Ecrivain moderne; auſſi a-t-elle été ignorée par Bellori, qui l'a ſupprimée dans le deſſin qu'il en donne. C'eſt à dire qu'on reconnoît encore dans la partie d'en haut de ce tableau & comme dans le lointain où il a le plus ſouffert, un Anier qui fait marcher ſon âne avec un bâton. Le Peintre y aura repréſenté l'âne, ſur lequel Oedipe chargea le Sphinx, qui ſe précipita du haut du mont Phicée, & qu'il transporta ainſi à Thébes. Du reſte il ne faut nulle-

(1) Zuccar. Idea de Pittori. L. 2. p. 37.

(2) Monum. Ant. p. 60.

(3) Réfl. ſur la Poëſie. Tom. I. p. 378.

(4) Bartoli, Pitt. de' Sepolcr. de' Naſoni, tav. 19.

nullement s'étonner de n'y pas voir le Sphinx, tout le tableau ayant été retouché.

A l'égard des sept tableaux qui sont au college de St. Ignace, ils ont été découverts dans ce siecle & tirés d'une grotte au pied du mont Palatin, à côté du grand cirque. Les meilleurs de ces tableaux sont un Satyre qui boit dans une corne, morceau de la hauteur de deux palmes, & un petit paysage avec des figures de la grandeur d'un palme, jolie piece supérieure à bien des paysages du cabinet d'Herculanum. C'est au même endroit & dans le même tems qu'on a trouvé une des Peintures de la Villa Albani, que l'Abbé Franchini, alors Ministre du Grand-Duc de Toscane à Rome, choisit de préférence aux sept autres. Des mains de cet Abbé, le morceau passa dans celles du Cardinal Passionei, après la mort duquel il fut placé dans l'endroit où on le voit maintenant. On regarde ce tableau, gravé par Ph. Morghen, comme un supplément aux Peintures antiques publiées par P. S. Bartoli. Dans l'espérance d'en donner une explication plus vraisemblable, je l'ai fait dessiner & graver avec exactitude, pour l'insérer dans mes Monumens de l'Antiquité [1]. Au milieu du tableau on voit sur une base une petite figure d'homme non drapée, le casque en tête, le bras gauche élevé & chargé d'un bouclier, & la main droite armée d'une courte massue garnie de plusieurs pointes, assez semblable à celles dont on se servoient anciennement en Allemagne. D'un côté de la base est à terre un petit autel, & de l'autre un grand réchaud, tous les deux fumans. A chaque côté il y a une figure de femme drapée, la tête surmontée d'un

(1) Monum. Ant. ined. No. 177.

d'un diadême; l'une répand de l'encens sur l'autel, & l'autre paroît en faire autant d'une main, tandis qu'elle tient de l'autre un plat garni de fruits, assez ressemblans à des figues. J'ai cru voir sur ce tableau un sacrifice que Livie & Octavie, épouse & sœur d'Auguste, font à Mars, comme les Dames Romaines avoient coutume d'en faire séparément des hommes le premier de mars, fête qui de-là fut appellée *Matronalis* (1). Horace parle d'un sacrifice que firent les deux Dames en question, sans dire à quelle Divinité, après l'heureux retour d'Auguste de son expédition en Espagne (2).

Un autre tableau de la Villa Albani, découvert il y a environ trois ans dans une chambre d'un ancien bourg, à cinq miles de Rome, sur la voie Appienne, porte un palme & demi de hauteur & la moitié autant de largeur (3). Il représente un paysage, orné de fabriques, d'animaux & de figurines, qui sont traités avec une grande liberté de pinceau, avec un beau ton de couleur, & en même tems avec une véritable intelligence des lointains sur les derniers sites. Le principal édifice est une haute porte d'une seule arcade, dans laquelle on voit suspendue la traverse supérieure d'une herse, attachée par des chaînes autour d'un cylindre, pour lever & abattre la herse. Au dessus de l'arcade il y a une guérite. Cette porte conduit à un pont sur lequel on fait passer des bœufs: la riviere qui passe sous le pont se décharge dans la mer. Au bord de la riviere on apperçoit un arbre, avec un petit berceau placé entre les branches; à d'autres branches

(1) Ovid. Fast. L. 3. v. 169. (2) Horat. L. 3. od. 14. v. 5.
(3) Monum. Ant. ined. N. 208.

ches on voit des rubans, qu'on étoit dans l'usage d'appendre à des arbres comme des especes de vœux (1). C'est ainsi que Stace introduit Tidée, pere de Diomede, faisant vœu d'appendre à un arbre en l'honneur de Pallas des bandeletes de pourpre bordées de blanc (2). Xerxès orna un arbre de joyaux précieux (3). Quoiqu'il en soit, sous l'arbre de notre paysage on remarque des tombeaux qu'on avoit coutume d'ériger sous des arbres: il y croissoit quelquefois des plantes & des arbustes (4). Une figure qui repose sur un de ces tombeaux, indique un grand chemin, le long duquel les Romains bâtissoient leurs sépulcres.

Je passe sous silence différens petits morceaux, découverts les années 1722 & 1724, dans les ruines du palais des Empereurs. Ces peintures antiques, ayant été trouvées dans la Villa Farnese sur le mont Palatin, furent enlevées du mur avec l'enduit sur lequel elles avoient été exécutées & transportées à Parme. De-là elles passerent à Naples, où elles resterent vingt ans enfermées dans des caisses sous des voûtes humides avec les autres trésors de la galerie Farnese de Parme. Lorsqu'on les en tira, on apperçut à peine les traces de la peinture: c'est dans cet état qu'on a exposé ces Antiques à la galerie Royale de Capo di Monte à Naples. Parmi les peintures tirées des ruines en question, il s'est conservée une Caryatide avec la corniche qu'elle porte,

(1) Philostr. L. 2. icon. 34. p. 859. Prodent. contr. Sym. L. 2. p. 335. l. 29.

(2) Theb. L. 2. v. 739. Conf. Ibid. L. 12. v. 502. Ejusd. Sylv. L. 4. carm. 4.

(3) Aelian. var. hist. L. 2. c. 14.

(4) Horat. epod. 5. v. 17. Plin. L. 16. c. 87.

porte, & se trouve à Portici au nombre des peintures d'Herculanum.

Un autre tableau, trouvé au mont Palatin, représentant Hélene qui descend du vaisseau & qui s'appuye sur Pâris, se voit gravé dans l'ouvrage de Turnbull sur la Peinture antique. —

C. Peintures du cabinet d'Herculanum.

Enfin lorsqu'il restoit peu d'espoir de trouver à Rome & dans ses environs des ouvrages importans de Peinture antique, on fit la découverte remarquable des villes ensévélies sous les laves du Vesuve. Le nombre des tableaux qu'on en a tirés, monte a mille & quelques centaines. Ces peintures, faites en détrempe sur le mur, ont été enlevées avec leur enduit & exposées au cabinet d'Herculanum. Quelques unes ont été découvertes dans les ruines des édifices d'Herculanum même; d'autres sont tirées des maisons de la ville de Stabia, & les dernieres ont été trouvées a Pompéïa: car les fouilles de cette ville furent commencées plus tard que celles des autres.

a. Description générale de quelques grands tableaux.

Les trois tableaux les plus grands d'Herculanum, étoient peint dans les niches d'un temple rond de médiocre grandeur: ce sont Théſée, vainqueur du Minotaure, la naissance de Téléphe, Chiron & Achille. La figure de Théſée ne donne pas l'idée de la beauté de ce jeune héros qui, étant entré un jour dans Athene, fut pris pour une jeune fille (1). Je voudrois le voir avec de longs cheveux flottans, tels que les portoit aussi Jason, lorsqu'il vint pour la premiere fois dans la même ville: car Pindare nous apprend que Théſée ressembloit à Jason, dont la beauté étoit telle, que lorsqu'il

 paroiſ-

(1) Pauſan. L. 1. p. 40. l. 11.

paroiſſoit, tout le peuple étoit frappé d'étonnement & croyoit voir Apollon, Bacchus ou Mars ([1]). Dans la naiſſance de Télephe, Hercule ne reſſemble guere à un Alcide Grec; d'ailleurs les autres têtes de cette compoſition ſont de forme commune. L'attitude d'Achille eſt poſée & tranquille, mais ſa phyſionomie donne beaucoup à penſer. Ses traits expreſſifs annoncent le Héros futur, & on lit dans ſes yeux attentifs dirigés ſur le Centaure Chiron, l'ardeur d'apprendre & d'achever la carriere de l'inſtruction, pour ſignaler par de hauts faits le petit nombre de jours que le deſtin lui a marqués. Sur ſon front paroît une noble honte & un reproche ſecret ſur ſon incapacité; ſon Maître vient de lui prendre le Plectrum de la main & lui fait toucher la lyre, en lui montrant en quoi il a manqué. Achille étoit beau, ſelon le ſentiment d'Ariſtote ([2]). La douceur de ſa phyſionomie & les graces de ſa jeuneſſe étoient mêlées de fierté & de ſenſibilité.

Il ſeroit à ſouhaiter, que les quatre deſſins de ce cabinet, exécutés ſur marbre & parmi lesquels il y en a un qui eſt marqué du nom du Peintre & de ceux des figures, fuſſent de la main d'un plus grand Maître. Ce Artiſte ſe nommoit Aléxandre, & il étoit d'Athene; mais ces morceaux ne donnent pas une haute idée de ſa capacité. Les airs de tête ſont communs, & les mains ſont mal deſſinées: l'on ſait que c'eſt le travail des extrémités de la figure qui fait connoître l'Artiſte. Ces peintures monochromes, ou d'une couleur, ſont faites avec du cinabre qui a noirci au feu, comme il arrive ordinairement. Ci-après je diſcuterai encore ce genre de peinture.

Les

(1) Pind. Pyth. 4.

(2) Rhet. L. 1. p. 31. l. 10. ed. Opp. Sylburg. T. 1.

Les plus beaux de ces tableaux, font fans contredit ceux qui repréfentent des Danfeufes, des Bacchantes & des Centaures; ces figures qui n'ont pas tout-à-fait un palme de hauteur & qui font peintes fur un fond noir, décelent une main favante & une touche vigoureufe. Malgre cela on défiroit de découvrir un plus grand nombre de tableaux d'une compofition plus riche & d'une exécution plus terminée. Ce defir fut auffi rempli vers la fin de l'année 1761.

b. Defcriptions particuliere de quatre petits tableaux.

Les ouvriers, en travaillant dans l'ancienne ville de Stabia, arriverent dans une chambre qu'ils trouverent presqu'entierement démeublée. En continuant l'excavation, ils fentirent au bas d'une muraille de la terre folide &, ayant frappé deffus, ils découvrirent quatre morceaux de mur, dont deux furent brifés par les coups de pioche. C'étoient quatre tableaux enlevés des murailles; ils étoient appuyés contre la paroi & adoffés deux à deux, de façon que le côté peint étoit tourné en dehors. Les découvertes faites enfuite dans la ville de Pompeïa, prouvent que ces tableaux n'avoient pas été apportés d'ailleurs, comme je l'avois conjecturé d'abord, mais qu'ils avoient été anciennement enlevés des murailles. Car dans les édifices de cette derniere ville on voit encore, foit des tableaux entiers, foit des têtes de figures, fciés à une certaine épaiffeur des murailles. Selon toutes les apparances, cette opération fe fit immédiatement après que cet endroit fut couvert par les cendres du Vefuve. Il paroît que les habitans effrayés, ont eu le tems avant de prendre la fuite, de fauver une partie de leurs effets; il paroît de plus, qu'après ce terrible accident, & lorsque l'éruption eut un peu ceffé, ils retournerent dans leurs villes abandonnées, fe frayerent

un

un chemin à leurs demeures au travers des cendres & des pierres ponce, & chercherent à emporter leurs meubles & leurs uſtenciles. Les piédeſtaux dégarnis & les chambres dépouillées, nous montrent qu'ils enleverent de leurs maiſons, non ſeulement les ſtatues, mais auſſi les gonds & les pentures d'airain des portes ainſi que les ſeuils de marbre: de-là il eſt naturel de croire qu'ils voulurent auſſi ſauver de la deſtruction les peintures exécutées ſur les murailles. Cependant comme il y a très-peu de ces peintures d'enlevées, je ſuppoſe qu'une nouvelle éruption des cendres brulantes du Veſuve les empêcha d'exécuter ce deſſein. Il eſt à croire que c'eſt par cette raiſon que les quatre tableaux en queſtion ſont reſtés dans la chambre.

Nous obſerverons que ces tableaux ont une bordure peinte, avec des filets de différentes couleurs: le filet extérieur eſt blanc, celui du milieu eſt violet, & le troiſieme, entouré de lignes brunes, eſt verd: ces trois filets pris enſemble ſont de la largueur du bout du petit doigt, & ſe trouvent entourés encore d'une raie blanche, large d'un doigt. Les figures ſont de deux palmes & deux pouces meſure Romaine. Quoique ces tableaux aient été gravés & décrits dans le quatrieme Tome des Peintures d'Herculanum ([1]), peu de tems après la premiere publication de l'Hiſtoire de l'Art, je n'ai pas cru devoir retrancher de cette nouvelle édition les notices que j'en avois données alors, attendu que l'ouvrage d'Herculanum n'eſt pas entre les mains de tout le monde, & que je crois avoir rencontré juſte dans la deſcription que je fais du troiſieme tableau.

Le

(1) Pitt. Ercol. T. 4. tav. 41. 42. 43. 44.

Le premier tableau est composé de quatre figures de femme. La figure principale, le visage tourné en avant est assise sur une chaise: de la main droite, elle soutient son manteau, qui est relevé jusque sur le derriere de la téte & qui est de drap violet, avec une bordure de verd de mer. La robe est couleur de chair. Elle pose la main droite sur l'épaule d'une jeune & jolie fille, habillée de blanc & qui est vue de profil, en se tenant appuyée sur la chaise de la premiere figure & en se soutenant le menton de la main droite. La premiere figure, pour marque de sa dignité, repose les pieds sur un marchepied. A côté d'elle, debout & le visage tourné en avant, est une belle figure de femme qui se fait arranger les cheveux: elle tient la main gauche dans son sein, & laisse tomber la main droite, avec les doigts de laquelle elle fait le mouvement d'une personne qui cherche l'accord sur un clavier. Sa robe est blanche & a des manches étroites, qui vont jusques aux poignets; son manteau violet est garni d'une bordure brôdée de la largeur d'un pouce. La figure qui lui arrange les cheveux est placée plus haut & vue de profil, de maniere pourtant que l'on apperçoit les cils des paupieres de l'œil caché; & à l'autre œil les poils des sourcils sont indiqués plus distinctement qu'ils ne le sont aux autres figures. Son attention se lit dans son regard & sur ses lèvres qu'elle tient fermées. A côté d'elle on voit une petite table à trois pieds qui n'a que cinq pouces de hauteur, de sorte qu'elle n'atteint qu'au milieu des cuisses de la figure voisine; cette table ornée de ciselures, est surmontée d'une petite cassette, & parsémée de rameaux de laurier; un bandeau violet qu'on y remarque encore, est destiné sans doute à parer la tête de la figure qu'on coiffe. Sous

la table il y a un vaſe élégant presque de la hauteur de la table: ce vaſe qui eſt avec un anſe, eſt de verre, ce qui ſe voit par ſa transparance & ſa couleur.

Le ſecond tableau paroît repréſenter un Poëte tragique. Il eſt aſſis, ayant le viſage tourné en avant, & le corps revêtu d'une robe longue & blanche, qui lui deſcend jusque ſur les pieds, telle qu'en portoient les perſonnages tragiques ([1]): les manches en ſont étroites & vont jusques aux poignets. Ce Poëte, qui eſt ſans barbe, paroît âgé d'une cinquantaine d'années. Je ne ſaurois dire lequel des célèbres Tragiques Grecs eſt repréſenté ici. Car Sophocle & Euripide ont de la barbe; Eſchyle eſt auſſi barbu ſur une pierre gravée du cabinet de Stoſch ([2]), où il eſt repréſenté au moment qu'un aigle laiſſe tomber une tortüe ſur ſa tête, accident dont il mourut. Notre perſonnage eſt entouré au deſſous de la poitrine d'une bande jaune, de la largeur du petit doigt, ce qui pouroit faire alluſion à la Muſe tragique, qui a ſouvent une ceinture plus large que les autres Muſes ([3]), ainſi que je l'ai déja obſervé plus haut. De la main droite, il tient perpendiculairement un grand bâton de la longueur d'une pique, garni par le haut d'un bouton jaune de la largeur d'un doigt. C'eſt ainſi qu'Homere, dans ſon Apothéoſe, tient un bâton ou un ſceptre dans la main. On voit encore les veſtiges d'un pareil bâton à la figure aſſiſe & endommagée d'Euripide, qui porte ſon nom & qui eſt à la Villa Albani ([4]), ce qui eſt confirmé par l'attitude

(1) Lucian. Jupit. Tragœd. p. 151. l. 28. ed. Græv.

(2) Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch. p. 417. Monum. Ant. ined. No. 167.

(3) Monum. Ant. ined. No. 46.

(4) Icid. 168.

tude élevée du bras mutilé. On pouroit auſſi mettre un thyrſe dans la main d'Euripide & des autres Tragiques, ſuivant l'épigramme Grecque, faite ſur ce Poëte ([1]). Auſſi dans la reſtauration de cette figure, on lui a donné le thyrſe. Ici notre Tragique tient de la main gauche une épée, poſée en travers ſur la cuiſſe gauche; les deux cuiſſes ſont couvertes d'une étoffe rouge, de couleur changeante & tombant en même tems le long du ſiege. Le ceinturon de l'épée eſt verd. Cette épée peut avoir la même ſignification que celle que tient la figure allégorique de l'Iliade dans l'Apothéoſe d'Homere: car l'Iliade renferme la plupart des ſujets traités par les Poëtes tragiques. Une figure de femme, drapée de jaune ([2]), & ayant l'épaule droite découverte, tourne le dos au Poëte. Elle plie le genou droit devant un masque tragique, coiffé d'un tour de cheveux très-haut nommé OGKOS, & poſé ſur un châſſis, comme ſur une baſe. Le masque eſt dans une eſpece de caiſſe peu profonde, dont les ais des côtés ſont découpés de haut en bas. Cette caiſſe eſt revêtue d'un drap bleu, garni par le haut de bandes blanches au bout desquelles pendent des cordons avec un nœud. La figure agenouillée qui projecte ſon ombre au haut de cette baſe, écrit ſur cette même baſe avec un pinceau probablement le nom d'une tragédie: mais au lieu de lettres on ne voit que des traits ébauchés. Je crois que c'eſt Melpomene, & cela avec d'autant plus de fondement que cette figure

 eſt

(1) Anthol L. 5. — — — *ην γαρ ιδεσθαι*
Οια τε τον θυμεληισιν εν Ατθιτα θυρσα τιναξαν.

(2) Barnes, dans les Phéniciennes d'Euripide, v. 1498. traduit *στολιδα κροκοεσσαν* par *ſtolam fimbriatam*, comme s'il eut douté que les Anciens portaſſent des habits jaunes.

eſt repréſentée comme vierge: car elle a les cheveux noués ſur la tête, ce qui n'étoit uſité, comme nous l'avons dit plus haut, que par les perſonnes non mariées. Derriere le châſſis & le masque, on voit une figure d'homme, qui s'appuye des deux mains ſur un bâton long & qui dirige ſa vue ſur la figure qui écrit. Le Poëte tragique porte auſſi ſa vue ſur la même figure.

Le troiſieme tableau eſt composé de deux hommes nuds avec un cheval. L'un, le viſage tourné en avant, eſt aſſis & montre une grande attention aux diſcours de l'autre: jeune, plein d'ardeur & d'intrépidité dans la phyſionomie, il ſembleroit repréſenter Achille. Le ſiege de ſa chaiſe eſt garni d'un drap couleur de pourpre, qui couvre en même tems la cuiſſe droite, ſur laquelle repoſe la main droite, tandis que la gauche s'appuye ſur le bras de la chaiſe. Son manteau qui deſcend par derriere eſt auſſi rouge. Cette couleur qui ſied bien aux héros & aux guerriers, étoit celle des Spartiates à la guerre. Les bras de la chaiſe s'élevent ſur des Sphinx qui repoſent ſur le ſiege, comme on le voit à une chaiſe de Jupiter ſur un bas-relief du palais Albani ([1]), de ſorte que les bras ſont aſſés haut. A un des pieds de la chaiſe eſt appuyée une épée dans ſon fourreau, longue de ſix pouces, avec un ceinturon verd, comme celui de l'épée du Poëte tragique. Cette épée tient au ceinturon au moyen de deux anneaux attachés à la garniture ſupérieure du fourreau. L'autre figure placée debout, s'appuye ſur un bâton, qu'elle ſoutient de la main gauche

(1) Bartoli, Admir. Rom. N. 48. Montfaucon, Ant. expl. T. 1. pl. 15. A l'égard du Sphinx, Bartoli l'a pris pour un Grifon. —

gauche sous l'aisselle droite: attitude semblable à celle de Pâris sur une pierre gravée ([1]). Cette figure à laquelle il manque la tête, ainsi qu'à celle du cheval, a le bras droit levé, comme une personne qui raconte, & une de ses jambes croisée sur l'autre. Le jeune héros paroît être Antiloque, le plus jeune des fils de Nestor, qui apporte à Achille consterné la nouvelle de la mort de Patrocle. Cette conjecture acquiert un nouveau dégré de vraissemblance par la forme du bâtiment dans lequel l'action est représentée: car il donne une idée du pavillon de planches, dans lequel Achille se trouvoit, lorsqu'on vint lui annoncer cette funeste nouvelle.

Le quatrieme tableau est de cinq figures. La premiere est une femme assise, avec une épaule découverte, la tête couronnée de lierre & de fleurs, & tenant dans sa main gauche une feuille écrite & déroulée qu'elle montre de la main droite. Elle est habillée de violet & elle porte des souliers jaunes, comme sont les chaussures de la figure qui se fait coiffer dans le premier tableau. Vis-à-vis d'elle est assise une jeune Joueuse de harpe, qui touche de la main gauche cet instrument, nommé barbytus, haut de quatre pouces & demi; elle tient dans sa main droite une clef d'instrument, surmontée de deux crochets, assez semblable à un γ Grec, avec cette différence que les deux crochets se recourbent, comme on le voit plus clairement à une de ces clefs de bronze du même cabinet, dont les crochets se terminent en têtes de cheval, Dans le cabinet de M. d'Hamilton à Naples il se trouve une autre belle clef de bronze chargée de plusieurs ornemens.

(1) Monum. Ant. ined. No. 112.

nemens. Et peut-être que l'inſtrument que la Muſe Erato tient dans ſa main ſur un tableau d'Herculanum ([1]), n'eſt pas un plectrum, comme il eſt dit dans la deſcription, mais une clef d'inſtrument: car il a deux crochets recourbés en dedans; d'ailleurs le plectrum lui eſt inutile, puiſqu'elle joue du pſaltérion de la main gauche. La harpe de notre figure a ſept chevilles ſur ſon manche, appellé ANTYX CHORDAN ([2]), & par conſéquent autant de cordes ſur ſa touche. Entre ces deux figures eſt aſſis un Joueur de flûte, vêtu de blanc; il joue en même tems de deux flûtes droites, de couleur jaune & de la longueur d'un demi palme. Les deux longues flûtes droites étoient ſans doute celles qu'on nommoit flûtes Doriennes, car la flûte Phrygienne étoit recourbée ſur le devant. Elles s'embouchoient au moyen d'une bande ou muſeliere appellée STOMION, ou bien PHORBEION, PHORBEIAS, qu'on attachoit derriere les oreilles. Sur ces flûtes il y a différentes inciſions, qui dénotent, ou autant de pieces, ou une flûte de roſeau, avec ſes diviſions & ſes nœuds. L'on ſait que la canne ou le roſeau ordinaire ſervoit non ſeulement à tailler des chalumeaux, nommés *Syrinx*, mais auſſi à faire des flûtes. Quant au roſeau qui croiſſoit près d'Orchomene en Béotie, il étoit ſans nœud, & préféré pour cet uſage à tout autre, parce qu'on pouvoit le creuſer ſans interruption ([3]). Les flûtes, compoſées de pluſieurs pieces, comme celles ſur notre tableau, s'appelloient EMBATÎRIOI, *gradarii*, parce qu'elles ont différens dégrés. Les pieces des flûtes d'os, dont il ſe trouve un grand nombre dans le cabinet d'Herculanum, n'ont point d'emboîtures, & ſont faites pour

(1) Pitt. d'Ercol. T. 2. tav. 6. (2) Eurip. Hippolit. v. 1135.
(3) Plin. L. 16. c. 66.

pour être montées sur un autre tuyau. Ce tuyau étoit de métal, ou de bois creusé: on en conserve un pétrifié, renfermant deux pieces de flûte. Dans le cabinet de Cortone on voit une flûte antique d'ivoire, dont les pieces sont montées sur un tuyau d'argent. Je remarquerai à cette occasion que les monumens antiques qui représentent des Musiciens, jouant de deux flûtes, la droite & la gauche, ou qui figurent ces instrumens seuls, nous offrent les deux flûtes d'une épaisseur égale. Au lieu qu'il résulte du passage de Pline que je viens de citer, que la flûte gauche a dû être plus forte que la droite, puisqu'elle étoit faite de la tige d'en bas, & qu'on prenoit la partie d'en haut du roseau pour faire la flûte droite.

c. Notice d'autres tableaux du mêmeGenre.

Indépendamment de ces tableaux, il s'en trouve encore quelques autres qui sont de la même main, comme on le voit clairement, mais qui ne sont pas bien conservés. Le morceau le plus singulier & le moins connu, représente Apollon, la tête entourée de rayons; il est assis sur le char du soleil, indiqué par deux roues avec les moyeux qui s'en sont conservés. Cette figure est nue jusqu'au corps inférieur, & elle a les cuisses couvertes d'une draperie verte, ce qui peut désigner que le lever du soleil répand la riante verdure sur l'univers. Sur l'épaule gauche de cet Apollon on voit une belle main de femme, appartenant à une figure dont il n'existe plus que des débris; elle soutenoit en l'air une draperie blanche & mince qui flottoit au dessus de Phébus. Cette figure, placée derriere le Dieu du jour paroît être l'Aurore, qui va se retirer & qui découvre auparavant le soleil à la terre.

d. Description de deux

Ces tableaux, composés de petites figures d'un très-beau fini, sembloient encore faire désirer des morceaux

beaux tableaux du temple d'Isis à Pompéïa.

ceaux d'une touche plus libre & d'une maniere plus hardie. Ce desir a été aussi rempli par deux tableaux qu'on a découvert à Pompéïa dans une grande chambre derriere le temple d'Isis, & qu'on a exposés dans le cabinet d'Herculanum. Ces deux morceaux composés de figures moitié grandes comme nature, figurent l'histoire d'Isis ou d'Io. Sur l'un Io est caractérisée par deux cornes sur la tête & représentée nue, sa draperie rabatue jusques aux cuisses. Elle est portée par un Triton, ou par Protée, & elle se repose sur l'épaule gauche de ce Dieu, qui la soutient de la main gauche. Io se soutient aussi de la main gauche, pendant qu'elle donne la droite à une belle figure de femme entierement drapée, qui lui prend la main droite, & qui tient dans l'autre un serpent court avec un cou enflé. Cette figure est assise sur une base, ayant derriere elle un enfant qui joue avec un vase, nommé *situla*. On voit encore derriere la même figure un jeune homme debout, l'épaule gauche découverte, & représentant probablement Mercure: car il tient dans sa main droite élevée un sistre & dans sa main gauche un caducée, avec un très-petit vase, ou *situla*, attaché au poignet de la même main. Une quatrieme figure, debout comme Mercure, & drapée de blanc comme les autres figures, à l'exception du Triton, tient pareillement un sistre dans la main droite & un bâton mince dans la main gauche. Le Triton, ou le Dieu Protée, sort de la mer ou du Nil derriere des écueils qui sont comme blanchis par l'écume des flots. A gauche on voit un crocodille de couleur d'acier & à droite un Sphinx sur un piedestal.

Le second tableau représente Io, Mercure & Argus Io, la tête pareillement surmontée de cornes, est assise vêtue de blanc. Mercure debout sur un rocher, re-

pose

pose sur sa jambe gauche, tenant dans sa main gauche un caducée d'une forme singuliere, de sorte que les serpens qui ornent cette verge y font deux fois le tour; de la main droite il présente à Argus une flûte de roseau. Cet Argus à la forme d'un jeune homme, dont les cuisses sont couvertes d'une draperie rouge, & dont la figure d'ailleurs n'a rien d'extraordinaire.

Dans la description de ces peintures je me suis conformé à cette maxime qui veut qu'on décrive ou qu'on omette, ce que nous voudrions que les Anciens eussent décrit ou omis. Il est certain que nous saurions le plus grand gré à Pausanias, s'il nous avoit fait connoître plusieurs fameux ouvrages des Peintres de la Grece, & s'il nous en avoit donné des descriptions aussi détaillées que celles qu'il nous a laissées des tableaux de Polygnote conservés à Delphe.

II.
Si ces Peintures ont été faites par des Maîtres Grecs ou Romains?

Après cette notice historique des peintures antiques qui se trouvent à Rome, & surtout de celles qui sont dans le cabinet d'Herculanum, l'on seroit curieux sans doute d'en connoître les Maîtres & de savoir s'ils étoient Grecs ou Romains? Je serois charmé de pouvoir satisfaire à cette curiosité; mais je l'avoue, mes connoissances ne s'étendent pas jusqu'à pouvoir déterminer cette différence. Si l'un des camaïeux, ou des dessins coloriés sur marbre du cabinet d'Herculanum, ne portoit pas le nom d'Aléxandre Peintre Athénien, nous serions fort embarrassés à quelle nation donner ce morceau. Il est incontestable que dans les tems les plus reculés, les Romains se servoient de Peintres Grecs. Ce qui fut pratiqué même dans les petites villes, comme à celle d'Ardée non loin de Rome, où Marcus Ludius peignit le temple de Junon (1). Cet Artiste, natif

(1) Plin. L. 35. c. 37.

natif d'Etolie & un de ces Esclaves fugitif de Sparte, connus sous le nom d'Hilote, avoit placé son nom en langue Romaine & en caractere d'une forme très-ancienne sur son ouvrage. Il paroît aussi par le résultat de la narration de Pline, au sujet de Damophile & de Gorgasus, deux Peintres Grecs qui peignirent à Rome dans un temple de Cérès & qui mirent leurs noms sous leurs ouvrages, que ce fait n'est pas arrivé dans les derniers tems de la république [1].

Quoiqu'il en soit, il est très-probable que la plupart des tableaux qui nous sont parvenus, ont été composés par des Grecs, attendu que les Grands de Rome entretenoient à leur service des Peintres qui étoient des Affranchis, & qui par conséquent n'étoient pas Romains d'origine. Ce qui est facile à prouver, soit par le nom d'un Artiste de cette condition parmi les Officiers des Empereurs, sur une inscription d'Antium conservée au Capitole [2], soit par la description d'un portique d'Antium que Néron fit orner par un Affranchi de peintures qui consistoient en figures de Gladiateurs. Or comme ces tableaux, à l'exception de quelques uns comme nous l'avons dit, ont été tirés d'un temple d'Herculanum, les autres des maisons de campagne & des demeures des particuliers, il est à présumer qu'ils ont été peints par des Affranchis. Un tableau d'Herculanum, sur lequel on lit le mot de DIDV, pouroit bien avoir été peint par un Affranchi né ou élevé à Rome. C'est ce qui nous explique les plaintes de Pline sur la décadence de la peinture. Une des principales raisons qu'il nous allégue, c'est que de son tems, & même avant lui, cet Art n'étoit pas cultivé par des per-

(1) Plin. L. 35. c. 45. (2) Vulp. Tab. Ant. illustr. p. 17.

perſonnes *honnêtes: Non eſt ſpectata honeſtis manibus* (1).

Il ne paroît pourtant pas que ce fut par mépris pour la peinture, qu'elle devint l'occupation des Affranchis. Il y a même toute apparence qu'Amulius, qui peignit la maiſon d'or de Néron, & que Cornelius Pinus avec Accius Priſcus qui montrerent leurs talens à la reſtauration du temple de la Vertu & de l'Honneur par Vespaſien (2), furent tous trois citoyens Romains. Cependant comme nous ſavons que les Arts d'imitation, & particulierement celui de la peinture, n'avoient été exercé chez les Grecs que par des perſonnes de condition libre, & que ces mêmes Arts avoient été ravalés chez les Romains jusqu'aux Affranchis, il eſt naturel de croire que dès-lors la peinture, ayant perdu ſon caractere de dignité, s'acheminoit à grands pas vers ſa décadence. Dès le tems des Empereurs, la peinture n'étoit plus ce qu'elle avoit été, tellement que Pétrone ſe plaint qu'on n'y trouvoit plus la moindre étincelle de ce feu qui animoit les anciens Maîtres. Ce qui accéléra encore la chûte de cet Art, ce fut le nouveau genre de peinture, mis en vogue ſous Auguſte par un ſecond Ludius. Ce Peintre orna les appartemens de payſages, de marines, de forêts & de cent autres objets de peu d'importance (3). Auſſi Vitruve ſe plaint-il de ce goût pour les petites choſes, introduit de ſon tems; il nous apprend qu'auparavant les ſujets des tableaux, exécutés ſur les murailles des demeures, avoient été inſtructifs & tirés de l'hiſtoire des Dieux & des Héros: ils pouvoient par conſéquent être appellés à juſte titre des

Uu 2 tableaux

(1) Plin. 35. c. 7. p. 179. (2) Plin. L. 3. c. 37.
(3) Ibid.

tableaux héroïques: cette conſidération ne concerne que l'état de la peinture du tems des Empereurs, tems que nous pouvons aſſigner aux tableaux qui ſont parvenus à notre connoiſſance. A l'égard de cet Art exercé ſous les Romains du tems de la république, j'en toucherai quelque choſe dans le livre ſuivant.

III. De la Peinture, & ſurtout du coloris.

Pour ce qui concerne l'exécution, ou la peinture même, elle n'étoit d'abord que d'une ſeule teinte, & les figures n'étoient tracées que de lignes d'une ſeule couleur, qui étoit ordinairement le rouge & le cinabre ou le minimum (1).

A. De la Peinture appellée *monochrome*.

Au lieu du rouge on employoit quelquefois le blanc: on ſait que Zeuxis peignit des camaïeux en blanc (2). Les tombeaux antiques de Tarquinia, près de Corneto, nous offrent encore aujourd'hui des figures circonſcrites par des couleurs blanches, couchées ſur un fond obſcur. Cette ſorte de peinture s'appelloit *Monochrome*, qui eſt notre peinture en camaïeux, c'eſt à dire d'une ſeule couleur.

a. De la Peinture monochrome en blanc.

Il paroît qu'Ariſtote a voulu caractériſer les tableaux exécutés en couleur blanche par le mot LEUKOGRAPHEIN (3). Ce Philoſophe dit que les tragédies, dans lesquelles on n'a pas cherché à rendre le caractere des paſſions, ou dans lesquelles on l'a fait ſans ſuccès, doivent être regardées comme ces tableaux qui manquent d'expreſſion & qui, malgré la beauté des couleurs employées par le Peintre, ne touchent pas plus le ſpectateur, que ces peintures qui ſont entierement exécutées en blanc: LEUKOGRAPHÎSAS EIKONA. Par-là il a peut-

(1) Plin. L. 33. c. 39. (2) Id. L. 35. c. 36.
(3) Ariſtot. Poet. c. 6. p. 251.

peut-être voulu déſigner Zeuxis, qui avoit coutume de peindre avec cette ſeule couleur, comme nous l'avons obſervé plus haut, & qui n'avoit point donné d'expreſſion, ou d'Ithî, à ſes figures, ainſi que notre Philoſophe l'a remarqué ailleurs. Qu'on compare cette interprétation à celle que nous a donnée Daniel Heinſius, qui traduit: KAI LEUKOGRAPHÎSAS EIKONA, par: *quam qui creta ſingula diſtincta delineat*, d'où il réſulte que ce Savant n'a pas eu une idée nette de ces paroles. Caſtelvetro, qui a généralement mal entendu & mal expliqué la Poëtique d'Ariſtote, s'écarte entierement du ſens de ſon Auteur, lorsqu'il traduit le paſſage en queſtion de la maniere ſuivante: *Percio chè coſa ſimile avviene ancora nella pittura, poichè coſi non diletterebbe altri, avendo diſteſi belliſſimi colori confuſamente come ſarebbe*, SE DI CHIARO E DI SUCRO AVESSE FIGURATA UN' IMMAGINE (1). Je demande ſi cette verſion renferme le moindre veſtige du mot LEUKOGRAPHEIN? D'ailleurs Ariſtote ne met point de perfection dans ce terme, il ne l'emploie pas non plus dans le ſens que l'Interprête Italien l'a entendu, comme une oppoſition de tout le diſcours, mais comme un contraſte de la premiere propoſition de ſa comparaiſon empruntée de la peinture.

b. De la Peinture monochrome en rouge.

Quant à la ſeconde eſpece de Monochromes, ou de Camaïeux en rouge, il nous reſte les quatre morceaux d'Herculanum, exécutés ſur des tables de marbre blanc. Ces morceaux peuvent être cités en preuve que ce genre de peinture primitive a été conſtamment pratiqué. La couleur rouge de ces quatre camaïeux, ainſi que je l'ai obſervé plus haut, a noirci ſous les cendres brulantes du Veſuve,

(1) Caſtelvet. Poet. d'Ariſtot. P. 3. p. 134.

Vesuve, de façon pourtant qu'on apperçoit encore par-ci par-là des traces de l'ancienne couleur rouge.

c. De la Peinture monochrome sur les vases de terre cuite.

Enfin les monumens les plus nombreux dans ce genre de peinture, sont les vases en terre cuite, dont la plupart sont peints d'une seule couleur & peuvent par conséquent être appellés *monochromes*, comme je l'ai fait voir au livre des Etrusques. C'est ainsi qu'on peint encore des vases dans tous les pays du monde.

B. Du ton capital dans le coloris.

L'Art de la peinture ayant fait des progrès, & ayant trouvé la lumiere & les ombres, augmenta encore de hardiesse, & plaça entre les clairs & les bruns la couleur locale, ou la couleur naturelle à chaque objet, procédé que les Grecs nommoient le *Ton* de la couleur. C'est ainsi que nous nous exprimons encore aujourd'hui, lorsque nous disons d'une peinture qu'elle est traitée dans le vrai ton de la couleur. Pline dit que cette splendeur, terme par lequel il rend le mot de ton, est tout autre chose que la lumiere, & qu'on la place entre les jours & les ombres. *Deinde adjectus est splendor; alius hic quam lumen: quem quia inter hoc & umbram esset, appellaverant tonon* (1). Car il est certain que les jours & les ombres ne donnent pas la vraie couleur d'un objet. Je pense que c'est ainsi qu'il faut entendre ce passage obscur, qu'on a interprêté de différentes manieres. On parvenoit à la perfection du coloris par ces deux artifices, & par l'harmonie du ton capital, ainsi que par l'industrie des couleurs rompues & mixtes, dont l'union opérée au moyen des demi-teintes s'appelloit ARMOGÎ chez les Grecs, comme Pline nous l'apprend dans le même endroit. Chez les Romains les couleurs hautes & fortes

(1) Plin. L. 35. c. 11.

fortes s'appelloient *Saturi*, & les teintes ſuaves & adoucies ſe nommoient *Diluti* ([1]).

Après ces remarques critiques ſur le coloris des Anciens, l'on voudroit connoître ſans doute la façon de peindre des Artiſtes de l'Antiquité. Mais on ne peut rien dire de poſitif ſur la manœuvre en général des Peintres anciens, & l'on ne peut donner des notices que de la peinture antique exécutée ſur les murailles. Ainſi les obſervations que je vais faire ne ſont pas toujours applicables à la peinture faite ſur des tables de bois: les Anciens auront traité ce dernier genre d'une maniere diverſe comme font aujourd'hui les Modernes.

C. Des Peintures exécutées ſur les murailles en général.

L'on peut avancer comme une maxime générale que la maniere de peindre pratiquée par les Anciens étoit plus ſuſceptible que celle des Modernes de parvenir à un haut dégré de vie, & à une grande vérité de carnation, parce que toutes les couleurs à l'huile perdent de leur fraîcheur & de leur éclat. A l'égard des tableaux ſur bois, nous ſavons que les Anciens aimoient à peindre ſur des fonds blancs ([2]): peut-être par la même raiſon qu'ils cherchoient, ſuivant Platon ([3]), la laine la plus blanche pour teindre en pourpre.

a. Des contour des figures coloriées.

La premiere peinture linéaire, exécutée par des ſimples traits de couleur blanche, fut toujours conſervée, lors même qu'on terminoit les figures avec leurs couleurs naturelles, ainſi que nous l'avons obſervé plus haut. On étoit dans l'uſage de tracer avec le pinceau les contours des objets qu'on ſe propoſoit de colorier. Cette pratique ſe manifeſte ſur un long morceau de muraille peinte, trouvé à Pompéïa, morceau ſur lequel la couleur s'eſt

(1) Plin. L. 9. c. 64. (2) Galen. de uſu part. L. 10. c. 3.
(3) Polit. L. 4. p. 407. l. 6. edit. Baſil.

s'eſt tellement enlevée par écaille, qu'il n'y eſt reſté que les contours blancs tracés ſur l'enduit du mur. Il réſulte de-là que les Peintres anciens différoient des modernes dans la maniere de deſſiner leurs figures ſur la muraille. On ſait que nos Peintres à freſque ſe ſervent d'un outil pointu pour imprimer ſur un enduit frais les contours de leurs figures: tandis que les Artiſtes anciens, ayant acquis plus de facilité par les fréquentes occaſions qu'ils avoient de peindre ſur les murailles, ſe ſervoient du pinceau même pour coucher les figures ſur l'enduit. Parmi tant de centaines de tableaux, que j'ai examinés avec attention au cabinet d'Herculanum, je n'en ai trouvé aucun ſur lequel on découvre les traces de l'impreſſion des contours.

b. Des lumieres & des ombres.

Dans la plupart des peintures antiques exécutées ſur les murailles, les lumieres & les ombres y ſont placées par des traits parallels, & ſouvent par des coups de pinceaux croiſés, procédé que Pline appelle *inciſuras* (1), & que les Italiens nomment *tratteggiare:* car c'eſt ainſi qu'on peint encore aujourd'hui ſur les murailles. D'autres peintures ſont contraſtées avec des maſſes entieres de couleurs fuyantes, mécaniſme qu'on remarque à la Vénus Barberini. Du reſte on apperçoit le même faire aux quatre jolis tableaux du cabinet d'Herculanum, dont on a vu la deſcription ci-devant, ainſi qu'à d'autres morceaux antiques d'un beau fini. Cependant quelques tableaux de ce cabinet nous offrent à la fois les deux manieres de nuancer, tel que celui de Chiron & d'Achille: le Centaure eſt peint avec des hachures & le jeune Héros eſt traité avec des maſſes entieres.

Les

(1) Plin. L. 33. c. 57. p. 77.

Les plus beaux tableaux d'Herculanum, qui ſont les Danſeuſes, les Nymphes & les Centaures, figures hautes d'un palme exécutées ſur un fond noir, paroiſſent avoir été jetées avec autant de feu que le premieres penſées d'un deſſin.

Il eſt encore à remarquer que la plupart de ces tableaux ne ſont pas peints ſur de la chaux humide, mais ſur un champ ſec, ce qui eſt très-viſible à quelques figures qui ſe ſont enlevées par écailles, de maniere qu'on voit diſtinctement le fond ſur lequel elles ſont exécutées. Le tableau ſur lequel on apperçoit le mieux ce procédé, eſt celui de Chiron & d'Achille, où l'on voit que les ornemens de l'ordre Dorique ont été peints avant les figures, de ſorte qu'on y a fait le contraire de ce qui ſe pratique ordinairement. Pour nos Artiſtes, ils procédent comme l'exige la nature des choſes: ils compoſent d'abord leurs figures, puis ils exécutent le fond de leur tableau. Dans le morceau en queſtion cet ordre eſt renverſé.

c. Remarque particuliere ſur la façon d'opérer.

Pour ne rien paſſer de ce qui concerne la Peinture des Anciens, je parlerai encore de la ſtatue de Diane du cabinet d'Herculanum, travaillée dans le ſtyle antique, & décrite déja à l'article des Etruſques, figure à laquelle pluſieurs parties de la draperie ſont peintes, entre autres la bordure de la robe. Quoiqu'il ſoit plus probable que cette ſtatue eſt plutôt un ouvrage Etruſque que Grec, il pouroit pourtant paroître par un paſſage de Platon, que ce goût a regné également en Grece. Platon dit par forme de comparaiſon: „Comme ſi quelqu'un, qui nous „trouveroit occupés à peindre des ſtatues, vouloit nous „critiquer de ce que nous ne mettons pas les plus bel- „les couleurs ſur les plus belles parties de la figure, „de ce que nous ne colorons pas de pourpre, mais

D. Des ſtatues peintes.

„de noir, les yeux qui ſont les plus belles parties du „viſage &c. (1)." J'ai rendu le ſens du texte, qu'on trouvera en note, comme je l'ai compris. Il ſera difficile de l'interprêter autrement, tant qu'on ne poura pas prouver, que le mot ANDRIAS, qui ſignifie une ſtatue en général, ne puiſſe être auſſi entendu d'un tableau: ce que je remets à la déciſion de ceux qui ont plus d'érudition que moi.

IV. Du caractere de quelques Peintres anciens.

L'éclairciſſement d'une expreſſion d'Ariſtote & l'explication d'un paſſage obſcur de Pline, m'ayant fourni l'occaſion de parler du coloris des anciens Maîtres, je profite encore du jugement du Philoſophe de Stagyre ſur trois Peintres Grecs, pour dire mon ſentiment ſur le caractere de ces Artiſtes. Polygnote, dit-il, peignit ſes figures meilleures, Pauſon les peignit pires & Dionyſius plus reſſemblantes (2). J'ignore ſi M. le Comte de Caylus a relevé ce paſſage &, au cas qu'il l'ait fait, s'il en a ſaiſi le ſens: car je n'ai pas ſous les yeux ce qu'il a fait inſérer dans les Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres ſur la peinture des Anciens. C'eſt au Lecteur à nous comparer & à nous juger ſur ce paſſage. Quant à l'explication que nous en donne Caſtelvetro, elle décele ſi peu de connoiſſance de la part de l'Auteur qu'elle ne mérite pas la peine d'être réfutée. Voici, ſelon moi, ce qu'Ariſtote veut enſeigner. Polygnote peignit ſes figures meilleures, ainſi que notre Critique l'exige de tout bon Peintre (3), c'eſt à dire, il leur imprima un caractere de grandeur au deſſus de la

(1) Plat. Polit. L. 4. p. 403. Ωσπερουν αν ει ημας ανδριαντας γραφοντας προσελθων αν τις εψεγε λεγων, οτι ου τοις καλλιστοις του ζωου τα καλλιστα φαρμακα προστιθεμεν οι γαρ οφθαλμοι καλλιστον ον, ουκ οστρειω εναληλιμμενοι ειεν, αλλα μελανι κ. τ. λ.

(2) Ariſtot. Poet. c. 2. p. 236.

(3) Id. c. 18. p. 285.

la prestance & de la conformation des hommes. Comme ce Maître, ainsi que la plupart des Peintres de l'Antiquité, représentoit des histoires tirées de la Mythologie des Dieux & des tems héroïques, il s'attachoit à rendre ses figures ressemblantes aux Héros & à figurer la nature dans son plus bel idéal. Pauson les peignit pires, ce qui n'est vraisemblablement pas une critique contre l'Artiste: car Aristote le cite comme un grand Peintre & le place à côté de Polygnote. L'objet de cette comparaison empruntée de ces trois Peintres, est incontestablement de mieux faire sentir les trois différentes especes d'imitation, MIMÎSEÔN, soit dans l'Art poëtique, soit dans celui de la saltation. Par conséquent Aristote aura voulu dire, que les tableaux de Polygnote sont à la Peinture, ce que les pieces tragiques & héroïques sont à la Poësie, & que les figures de Pauson sont dans l'Art de peindre, ce que les personnages comiques sont dans la comédie qui représente les caracteres pires qu'ils ne sont. C'est ce que notre Philosophe établit dans le même chapitre & ailleurs en disant: „Que les „Comiques, pour mieux corriger les mœurs, représen„tent les folies des hommes dans un plus haut dégré „qu'elles ne sont véritablement, & cela pour mieux „faire sortir les caracteres ridicules (1)." De-là nous pouvons tirer la conclusion, que Pauson peignit plutôt dans le goût comique, que dans le genre héroïque & tragique: que son talent fut de présenter le ridicule, qui doit être aussi la fin de la comédie. Car le ridicule, continue Aristote, représente les personnes du plus mauvais côté: TOU AISCHROU ESTI TO GELOION MORION. Tandis que Dionysius, Artiste que Pline

 place

(1) Aristot. Poet. c. 4. (Η μεν βελτιυς μιμειθαι βουλεται των νυν (Κωμωδια) χειρυς, η δε (τραγωδια) Κωμωδια μιμησις Φαυλοτερων.

place au nombre des plus fameux Peintres ([1]), tenoit un milieu entre Polygnote & Paufon. L'on peut dire que Dionyfius, étoit à Polygnote, ce qu'Euripide étoit à Sophocle: celui-ci repréfentoit les femmes comme elles devoient être, & celui-là comme elles étoient. Dionyfius, au rapport d'Elien ([2]), imitoit Polygnote en tout, PLÎN TOU MEGETHOUS, excepté dans la grandeur, c'eft à dire qu'il n'avoit pas le fublime de fon modele. Ce jugement fur le caractere de notre Peintre, fert en même tems de commentaire à une notice de Pline fur le même Artifte, notice qui eft entierement différente du fens qu'on lui a donné jusqu'ici. *Dionyfius*, dit-il, *nihil aliiid quam homines pinxit, ob id Antropographus cognominatus*: c'eft à dire, il a peint les hommes comme des hommes, fans les élever au deffus de leur configuration ordinaire, & c'eft-ce qui lui a fait donner le furnom d'*Antropographus*. A l'égard de cette méthode il n'a pu la mettre en pratique qu'en donnant à fes figures, foit comiques foit tragiques, toute la reffemblance de certaines perfonnes, ou de certains modeles vivans, qu'il aura peints fans y avoir ajouté le moindre idéal. Il paroît affez qu'il s'eft fervi, pour fes compofitions pittoresques, de ce que nous nommons figures académiques.

V. De la décadence de la Peinture chez les Anciens.

Les Auteurs anciens, à commencer par Vitruve, font des plaintes fréquentes fur la décadence de la Peinture. L'Architecte Romain s'éleve avec force contre la mode introduite de fon tems de décorer les murs des bâtimens & des appartemens de repréfentations frivoles qui ne difent rien à l'efprit, tels que des vues, des étangs, des ports & chofes femblables, tandis que les anciens

(1) Plin. L. 35. c. 40. §. 43. (2) Varr. hift. L. 4. c. 3.

anciens Grecs faisoient exécuter sur les murailles de leurs édifices des sujets tirés de la mythologie des Dieux & de l'histoire des Héros. C'est de ces tableaux vides que se moque Lucien, en disant: „Ce ne sont pas des „villes & des montagnes que je cherche dans les tableaux; „je veux y voir des hommes, & savoir par leurs attitudes „& leurs actions ce qu'ils font & ce qu'ils disent (1).“

VI. De la Peinture en Mosaïque.

Il manqueroit quelque chose à ces recherches sur la peinture des Anciens, si je ne donnois pas quelque notice des ouvrages exécutés en mosaïque, sorte de peinture, composée de plusieurs petites pierres dures, ou de plusieurs petites pieces de verre de différentes couleurs.

A. Des deux sortes de Mosaïques.

D'après cet exposé l'on voit qu'il y a des mosaïques de deux sortes. Les mosaïques les plus ordinaires de la premiere espece sont celles qui consistent en petites pierres carrées blanches & noires. Dans les ouvrages les plus fins de cette nature, composés de simples pierres, il paroît qu'on y a évité les couleurs vives, tels que le rouge, le vert & semblables, attendu qu'il ne se trouve point de marbre coloré d'une de ces couleurs uniques dans le plus haut & le plus beau ton. Ce qu'il y a de certain c'est que dans le plus beau morceau de ce genre, la mosaïque du Capitole représentant des colombes, l'Artiste n'y a pratiqué que des couleurs mattes. Quant aux mosaïques de la seconde espece, elles sont de toutes les couleurs possibles, mais de pâtes de verre. C'est ainsi que sont exécutés les deux morceaux du cabinet d'Herculanum, composés par Dioscoride de Samos. On en trouvera une description dans le volume suivant. Cependant je ne prétens pas soutenir

 tenir

(1) Contemplat. p. 346.

tenir que les peintures en mosaïque ne renferment pas des couleurs jaunes, rouges & autres, ce qui seroit démenti par l'inspection des yeux, je parle seulement du plus haut dégré de force de quelques unes de ces couleurs.

B. De l'usage de la Mosaïque.

La mosaïque étoit singulierement destinée pour les pavés des temples & des autres édifices. Ensuite ce genre de peinture a servi à revêtir les voûtes des bâtimens, ainsi que nous le voyons encore aujourd'hui à une galerie souterraine de la fameuse Villa Adriana à Tivoli, usage qui a été aussi pratiqué dans les tems modernes, témoin la grande & la petite coupole de St. Pierre de Rome. Ces sortes de pavés sont composés de pierres de la grandeur de l'ongle du petit doigt. Quand on en rencontre avec des ornemens particuliers, on en fait des tables; aussi se trouve-t-il de ces tables dans plusieurs cabinets de Rome, entre autre à celui du Capitole. Les pierres qui composent la fameuse mosaïque de Palestrine sont de la grandeur que je viens d'indiquer. Dans les appartemens somptueux, on exécutoit quelquefois au milieu ou en d'autres endroits du pavé des figures de différentes couleurs, surtout lorsque le reste est composé de pierres blanches & noires: c'est de cette espece qu'est la mosaïque d'un salon découvert au dessous de Palestrine il y a peu d'années. Les morceaux d'une exécution très-fine se trouvent fournis par le bas & sur les côtés de petites plaques de marbre, & par conséquent incrustés dans le gros de l'ouvrage. C'est dans cet état qu'on trouva les colombes antiques & les deux morceaux de Dioscoride dans le pavé de deux sallons d'un bâtiment de Pompéïa.

Conclusion.

J'ai voulu laisser le plaisir aux Amateurs & aux Artistes de faire leurs réflexions sur les préceptes & les

les obſervations renfermés dans ce chapitre. Je me flatte cependant qu'on y trouvera des remarques propres à rectifier bien des fauſſes notions, données par des Ecrivains qui ont couru la même carriere. Mais j'avertis les uns & les autres, que s'ils ont le tems & l'occaſion de contempler les ouvrages de l'Art, à l'aide de ce Traité, d'établir en principe qu'il n'y a rien de petit dans l'Art. Qu'ils ſe mettent bien dans la tête que ce qui leur paroît ſi facile à ſaiſir & à expliquer, eſt la plupart du tems comme l'œuf de Chriſtophe Colombe. Du reſte il eſt impoſſible de trouver & d'examiner dans l'eſpace d'un ou de deux mois, le fit-on le livre à la main, toutes les Antiques que j'ai remarquées. De même que le peu fait plus ou moins la différence entre les Artiſtes, de même auſſi les prétendues minuties font connoître l'Obſervateur attentif: le petit conduit au grand. La différence eſt conſidérable entre les obſervations ſur l'Art & les recherches ſavantes ſur les antiquités. Ici il eſt difficile de faire de nouvelles découvertes, attendu que tout ce qui eſt monument public a été examiné: là au contraire il vous ſuffit de chercher pour trouver, & les choſes les plus connues vous offrent des beautés. L'Art n'eſt pas épuiſé. Le beau & l'utile ne ſauroient être ſaiſis d'un ſeul regard, comme ſe l'eſt imaginé certain Peintre Allemand qui a paſſé quinze jours à Rome. Le ſolide eſt en profondeur, & non en ſuperficie. Le premier coup d'œil jeté ſur une belle ſtatue par un homme doué de ſentiment, eſt comme le premier regard porté ſur la vaſte mer. Sa vue ſe perd & ſe fixe, mais après une contemplation réïtérée ſon ame ſe replie ſur elle même, ſes yeux deviennent plus calmes, & dès-lors il eſt en état de paſſer du tout aux parties. Qu'on s'explique à ſoi-méme les ouvrages de l'Art, comme on devroit ex-

pliquer

pliquer aux autres un Ancien! Il en eſt ordinairement de l'inſpection d'une antique comme de la lecture d'un livre: on croit entendre ce qu'on lit, & s'agit-il de l'expliquer, il ſe trouve qu'on ne l'entend plus. Autre choſe eſt de lire Homere, autre choſe eſt de le traduire en liſant.





LIVRE CINQUIEME.

DE L'ART CHEZ LES ROMAINS.

CHAPITRE I.

Examen du prétendu ſtyle des Romains dans l'Art.

I. Des ouvrages de la Sculpture Romaine.

Après avoir diſcuté l'Art Grec, je me conformerai à l'idée commune au ſujet d'un ſtyle pratiqué par les Romains, & j'entrerai dans quelques détails ſur les productions des Sculpteurs de cette nation: car nos Antiquaires & nos Artiſtes parlent d'un ſtyle de l'Art propres aux Statuaires Romains.

A. Ouvrages avec des inſ-

On voyoit jadis, & l'on voit encore aujourd'hui des ouvrages de l'Art, ſoit ſtatues, ſoit bas-reliefs, les

criptions Romaines.

uns avec des inſcriptions, les autres avec les noms des Artiſtes. Parmi les ouvrages chargés d'inſcriptions, je citerai la figure (1) que l'on découvrit il y a plus de deux cents ans près de St. Vite dans l'Archevêché de Salzbourg, & que l'Archevêque & Cardinal Mathieu Lange, fit placer dans ſa réſidence. Cette ſtatue de grandeur naturelle, eſt de bronze & reſſemble pour l'attitude au Méléagre du Belvedere nommé fauſſement Antinoüs. Une autre ſtatue de bronze, toute ſemblable à celle-là, portant la même inſcription au même endroit, c'eſt à dire ſur la cuiſſe, ſe trouve dans le jardin d'Aranjuez, château de plaiſance du Roi d'Eſpagne. Dans l'eſtampe, la figure de Salzbourg tient une hache d'arme qui eſt ſans doute une addition moderne ajoutée par l'ignorance. Je rangerai dans la même claſſe une ſtatue de Vénus au Belvedere, qu'avoit fait ériger, ſuivant ſon inſcription gravée ſur le ſocle, un certain SALVSTIVS. A la Villa Ludoviſi on voit une petite figure, haute d'un peu plus de trois palmes, repréſentant l'Eſpérance: cette figure travaillée dans le ſtyle Etruſque, porte ſur ſa baſe une inſcription que j'ai rapportée dans le livre précédent (2). L'une des deux Victoires, dont j'ai fait mention dans le même endroit, porte un nom Romain ſur une des bandelettes qui lui deſcendent en croix ſur le dos.

A l'égard des bas-reliefs chargés d'inſcriptions Romaines, j'en ai cité un au commencement du troiſieme livre: il repréſente un garde-manger, & ſe trouve à la Villa Albani. Un autre ouvrage de cette eſpèce eſt le fameux piedeſtal de marbre élevé ſur la place de Pozzuoli & chargé ſur ſes quatre faces de bas-reliefs, dont les ſujets

(1) Gruter. Inſcr. p. 989. N. 3.

(2) Conf. Deſcr. des Pier. gr. du cab. de Stoſch, p. 301.

sujets représentent les figures symboliques de quatorze villes d'Asie; les noms gravés au dessous de chaque figure en caractere Romain font juger que tout l'ouvrage avoit été exécuté par un Artiste Romain. Dans le volume suivant j'entrerai dans de plus long détails sur ce monument, qui fut érigé à l'honneur de Tibere par quatorze villes de l'Asie mineure. Un troisieme ouvrage de ce genre est un bas-relief de la Villa Borghese, que j'ai publié dans mes Monumens de l'Antiquité ([1]); il représente Antiope entre ses deux fils, Amphion & Zéthus, avec le nom de chaque figure, écrit au dessus de la tête en caractere Romain. Zéthus paroît avec un chapeau attaché derriere les épaules, pour désigner sa vie champêtre, & Amphion a le casque en tête, tenant sa lyre à moitié cachée sous sa chlamyde. En expliquant ce monument j'ai parlé du casque, mais je n'en ai pu trouver la signification à l'égard d'Amphion qui n'étoit pas Guerrier; je me suis contenté de citer, comme un exemple d'un attribut dont on ne pouvoit pas rendre raison, une statue d'Apollon des tems les plus reculés, la tête surmontée d'un casque & placée jadis à Amyclée. Maintenant je crois pouvoir deviner le double attribut d'Amphion, le casque & la lyre. Les scolies Grecques non imprimées sur le Gorgias de Platon que le savant Muret a tirées d'un vieux manuscript de l'ancienne bibliothéque Farnese, & qu'il a ajoutées à son Platon, édition de Bâle, me font conjecturer que le sujet de ce bas-relief est une scene de l'Antiope d'Euripide. Il faut que l'Auteur de ces scolis soit fort ancien; car il rapporte dans un endroit que la muraille que Platon nomme DIA MESON TEICHOS ([2]), subsistoit encore de son tems; il nous apprend aussi quelle muraille ç'avoit été, savoir celle par laquelle Thémis-

 tocle

(1) Monum. Ant. ined. No. 85. (2) Gorg. p. 506. L. 30.

tocle ou Periclès réunit le grand port du Pirée avec le petit port de Munichia. Meursius, dans ses notes sur les Ecrivains qui ont parlé du Pirée, ne fait pas mention de ce passage, comme il auroit dû le faire à cause de la dénomination particuliere de cette muraille. Quant à Amphion, nous apprenons par un passage d'Horace qu'il prêta l'oreille aux avis de son frere. Le Poëte latin s'exprime ainsi:

> Nec, cum venari volet ille, poemata panges.
> Gratia sic fratrum geminorum Amphionis atque
> Zethi dissiluit: donec suspecta severo
> Conticuit lyra; fraternis cessisse putatur
> Moribus Amphion.
>
> Hor. L. 1. ep. 18.

Ce passage, qui n'a jamais été bien lumineux, devient clair par la note du Scoliaste de Platon: car Horace fait sans doute allusion à l'Antigone d'Euripide. Calliclès voulant persuader Socrate, d'abandonner les spéculations philosophiques & de se mêler des affaires publiques, lui reproche son goût pour les méditations, comme Zéthus reproche à Amphion sa passion pour la musique & son éloignement pour toute autre occupation. „Il paroît, lui dit-il, que je me trouve à ton égard „dans le même cas que Zéthus s'est trouvé à l'égard „d'Amphion dans Euripide: car je peux te dire ce que „le premier dit à son frere, que les occupations frivo-„les te font négliger les choses les plus importantes (1)." Ici le Scoliaste de Platon nous apprend que ces paroles se rapportent à un vers de la tragédie de l'Antiope d'Euripide, où Zéthus dit à Amphion, jette la lyre & prens les armes:

RIPSON TIN LYRAN KECHRYSA DE TOIS OPLOIS.

Je

(1) Gorg. L. 30.

Je pense donc que l'Artiste de notre bas-relief a voulu rendre l'idée du Poëte, en donnant à Amphion un casque & une lyre à moitié cachée, comme un homme prêt à suivre les conseils de son frere. Je me flatte qu'on ne trouvera pas cette diggression déplacée, d'autant plus qu'elle éclaircit un passage difficile de Platon & qu'elle nous fait connoître une scene d'une tragédie d'Euripide dont je cite un vers; d'ailleurs elle répand du jour sur un monument estimable de l'Art de l'antiquité fait par un Artiste Romain.

B.
Ouvrages avec le nom de l'Artiste.

Quant aux ouvrages Romains de la seconde espece avec les noms des Sculpteurs, il se trouve, en fait de statues, un Esculape très-médiocre dans la maison Verospi: sur son socle on lit le nom d'ASSALECTVS. Mais en fait de bas-relief on voit à la Villa Albani un petit ouvrage, où un pere habillé en Sénateur, est assis sur une chaise, posant ses pieds sur une sorte d'escabelle: comme Sculpteur il tient dans sa main droite le buste de son fils, & dans la main gauche un ébauchoir. Vis-à-vis de lui une femme semble répandre de l'encens sur un candelabre. L'inscription est:

C. LOLLIVS. ALCAMENES.
DEC. ET. DVVMVIR.

Du reste cet Alcamene étoit Grec de naissance, mais Affranchi de la famille des Lollius; & à proprement parler il ne peut pas être considéré comme un Sculpteur Romain. Boissard rapporte dans ses Antiquités Romaines une statue avec cette inscription (1): TITIVS. FECIT. Je ne citerai point les pierres gravées qui portent des

 noms

(1) De Rom. Urb. Topogr. & Antiquit. T. 3. fig. 132.

noms d'Artistes Romains, tels que ceux d'Espolianus, de Caïus, de Cneïus &c.

II. De l'imitation des Artistes Etrusques & Grecs

Cependant ces monumens ne sont pas suffisans pour établir un systême de l'Art, ni pour déterminer un style Romain particulier, différent de celui des Etrusques & des Grecs. Il n'y a guere d'apparence que les Artistes de Rome se soient formés un style à eux; mais il est probable que dans les tems les plus reculés ils aient imité les Etrusques dont ils adopterent plusieurs usages, surtout plusieurs coutumes religieuses. A l'égard des tems postérieurs & florissans de l'Art chez les Romains, il est à croire que le petit nombre de leurs Artistes, furent Disciples de ceux des Grecs. De sorte qu'il faut entendre dans son ensemble & comme une flatterie faite à Auguste, ce qu'Horace dit des Romains de son tems, lorsqu'il s'exprime ainsi:

> Pingimus, atque
> Psallimus, & Luctamur Achivis doctius unctis (1).

A. Preuves fournies par un vase de bronze, que les Romains imiterent les Etrusques.

Un vase de métal de forme cylindrique, conservé dans la galerie du college de St. Ignace à Rome, nous fournit une preuve incontestable que les Artistes Romains du tems de la république s'attacherent à imiter les ouvrages des Etrusques. D'abord le nom de l'Artiste même est gravé sur le couvercle, & il y est dit qu'il a fait cet ouvrage à Rome. Ensuite le style Etrusque se montre non seulement dans le dessin de plusieurs figures, mais aussi dans les caracteres des figures. Ce morceau porte environ deux palmes de hauteur, & un palme & demi de diamètre. Sur les bandelettes qui font le tour du vase, tant en haut qu'en bas, on remarque des

(1) Hor. L. 2. ep. 1. v. 33.

des ornemens; & sur l'espace du milieu on voit regner tout à l'entour une gravure faite au ciselet, représentant l'histoire des Argonautes, leur débarquement, le combat & la victoire de Pollux sur Amycus &c. J'ai choisi de ce morceau le champ qui nous offre trois des principales figures, Pollux, Amycus & Minerve, & j'en ai placé le trait à la tête de ce chapitre, pour donner une idée du dessin de l'ouvrage. Le couvercle autour duquel on voit représenté une chasse, est surmonté de trois figures debout, jettées en métal & hautes d'un demi palme, savoir la défunte, en l'honneur & en mémoire de qui ce vase fut déposé dans son tombeau, & deux Faunes avec des pieds d'hommes, suivant l'idée des Etrusques qui figuroient ainsi ces Demi-Dieux, ou avec des pieds & des queues de cheval, dont il se trouve aussi des exemples sur ce monument. La figure principale, placée au milieu des deux Faunes, appuye ses mains sur leurs épaules & au dessous on lit l'inscription suivante: d'un côté est le nom de la fille qui a fait faire ce monument à la mémoire de sa mere (1):

DINDIA·MACOLNIA·FILEA·DEDIT

De l'autre côté est le nom de l'Artiste:

NOVIOS·PLAVTIOS·MED·ROMAI·FECID·

Les trois pieds qui servent de supports à ce vase, ont chacun leur représentation particuliere; sur l'un est Hercule,

(1) DINDIA. MACOLNIA. FILIA. DEDIT. NOVIOS. PLAVTIOS. ME. ROMAI. FECIT. MED. au lieu de ME. & ROMAI au lieu de ROMAE. Cette inscription nous indique la plus ancienne forme des lettres Romaines, & elles paroissent plus anciennes, ou du moins plus Etrusques, que celles de l'inscription de L. Corneil. Scipion Barbatus dans la bibliothéque Barberini, laquelle est la plus ancienne inscription Romaine gravée sur pierre. J'en ai parlé dans mes Remarques sur l'Architecture des Anciens, p. 5.

cule, avec la Vertu & la Volupté, personnifiées par des figures d'homme & non par des figures de femme, comme chez les Grecs.

III. Que la fausse idée, au sujet d'un style Romain dans l'Art vient de deux causes:

Le préjugé en faveur d'un style particulier attribué aux Artistes Romains, & différent du style Grec, vient de deux causes. La premiere est la fausse explication des figures représentées. L'on a voulu trouver un trait de l'histoire Romaine dans des sujets tirés de la mythologie Grecque, & par une suite nécessaire de cette méprise l'on n'a pas manqué d'attribuer l'ouvrage à un Artiste Romain: c'est ce que je crois avoir prouvé dans mon Essai sur l'Allégorie & dans ma Préface sur les Monumens de l'Antiquité. Telle est la conséquence qu'un Ecrivain superficiel tire de l'explication fautive d'une pierre gravée en creux du cabinet de Stosch (1). Cette pierre représente Polyxene que Pyrrhus sacrifie sur le tombeau de son pere Achille (2); mais notre raisonneur trouve dans ce sujet le viol de Lucrece. Il tire la preuve de son explication de la maniere Romaine du travail de la pierre qui, selon lui, s'y distingue évidemment. Toute l'évidence qu'on y découvre, c'est que, par les suites d'un mauvais raisonnement, on peut tirer une fausse these d'une fausse conclusion. Il auroit sans doute raisonné aussi conséquemment, s'il avoit eu à parler du beau grouppe, que j'appelle Oreste & Electre & qui est connu sous le nom de Papirius & de sa Mere, si le nom de l'Artiste Grec n'étoit pas gravé sur l'ouvrage.

A. De la fausse explication des sujets de l'Art.

B. Du respect mal entendu pour les productions des Grecs.

La seconde cause qui paroît avoir accrédité l'idée d'un style propre aux Romains, c'est le respect mal entendu qu'on a pour les ouvrages des Grecs. Comme il

(1) Scarfo Lettera &c. p. 51.

(2) Descr. des Pier. gr. du cab. de Stosch, p. 396.

il s'en trouve beaucoup de médiocres, on ne manque pas de les attribuer aux premiers: l'on croit être infiniment plus judicieux de mettre les défauts plutôt ſur le compte des Romains que ſur celui des Grecs. Ainſi l'on renferme ſous le nom d'ouvrages Romains tout ce qui paroît médiocre, mais ſans en particulariſer les caracteres. Il faut convenir, qu'en comparant les médailles frappées à Rome du tems de la République, à celles des moindres villes de la Grande-Grece ou de la partie citérieure de l'Italie, on diroit que les premieres ſont des ouvrages faits par des commençans. J'ai encore fait cette remarque ſur quelques centaines de médailles Romaines d'argent d'une parfaite conſervation, qui ont été découvertes dans un vaſe de terre près de Lorette au commencement de 1758. Par rapport à ces médailles, qu'on peut regarder comme des monnoies publiques, il eſt à croire qu'elles ont été frappées par des Artiſtes Romains dans des tems où les Arts de la Grece n'avoient pas encore établi leur ſiege à Rome. Les ouvrages qui ne réquièrent pas une grande adreſſe, telles que les urnes ſépulcrales, ne ſont pas ſuffiſans ni pour déterminer la beauté du deſſin, ni pour établir le caractere du ſtyle, attendu que ces ouvrages étoient faits d'avance & expoſés en vente en faveur des perſonnes de différentes condition, comme je l'ai déja obſervé.

C'eſt d'après ces ſortes d'ouvrages qu'on a pris la fauſſe notion d'un ſtyle Romain. Il eſt conſtant toutefois que parmi les plus foibles productions de ce genre, il ſe trouve réellement des ouvrages Grecs, comme le prouvent leurs inſcriptions en langue Grecque, qui ſembleroient avoir été faites dans les derniers tems des Romains. En vertu de ſes ſuppoſitions gratuites, je crois être en droit de regarder comme une chimere l'idée d'un ſtyle

Romain dans l'Art. Ce qu'il y a de certain pourtant, c'eſt que dans le tems même que les Artiſtes Romains pouvoient voir & imiter les ouvrages des Grecs, ils étoient bien loin de pouvoir les atteindre. Pline lui même atteſte ce fait; il nous apprend que deux têtes coloſſales placées au Capitole, attiroient les regards des Spectateurs; que l'une étoit faite par le célèbre Charès, éleve de Lyſippe, & l'autre par Décius, Statuaire Romain: mais que celle du dernier perdoit tellement à la comparaiſon, qu'elle paroiſſoit à peine l'ouvrage d'un Artiſte médiocre (1).

(1) Plin. L. 34. c. 18.



CHA-



SCVLPTOR PROTOMEN FILII CONSIDERANS CVM VXORE
IN HORTIS SVBVRB EMINENT CARD ALEX ALBANI

CHAPITRE II.

Histoire de l'Art à Rome.

I. L'Histoire de l'Art à Rome, sous les Rois.

Pour ne rien décider au hazard sur l'article des Romains, j'indiquerai dans ce second chapitre l'état de l'Art à Rome du tems des Rois & de la République. Il est vraisemblable que sous les Rois de Rome, il y eut peu ou point de Romains qui s'appliquassent au dessin, & surtout à la sculpture, parce que selon les loix de Numa il étoit défendu de représenter la Divinité sous une forme humaine, ainsi que Plutarque nous l'apprend (1). De sorte que cent soixante ans après le regne de ce Roi, ou, selon Varron (2), pendant les

(1) Numa, p. 118. l. 26.

(2) Ap. S. Augustin. Civit. Dei. L. 4. c. 36.

les cent ſoixante & dix premieres années de Rome, on ne vit ni ſtatues ni ſimulacres des Dieux dans les temples des Romains. Je dis dans les temples, ce qui ſignifie qu'il n'y eut aucune figure des Divinités à qui l'on rendit un culte religieux: car il y avoit à Rome des ſtatues des Dieux dont nous allons parler. Il paroît ſeulement que ces figures n'étoient point placées dans les temples comme un objet de culte.

On ſe ſervoit pour les autres monumens publics d'Artiſtes Etruſques qui dans les premiers tems étoient à Rome ce qu'y furent par la ſuite les Artiſtes Grecs. Ce furent ſans doute des Artiſtes Etruſques qui exécuterent la ſtatue de Romulus, dont il a été fait mention dans le premier livre de cette Hiſtoire. Nous ignorons ſi la louve de bronze du Capitole, qui allaite Romulus & Rémus, eſt celle dont Denys d'Halicarnaſſe parle comme d'un ouvrage de la plus haute antiquité (1), ou celle qui, ſuivant Ciceron, fut endommagée par la foudre (2). Ce qu'il y a de certain, c'eſt qu'on voit une fente conſidérable ſur la cuiſſe de cet animal, & c'eſt peut-être là le dommage que lui a fait le tonnerre.

Tarquin l'ancien ſelon Pline (3), ou ſelon d'autres Tarquin le ſuperbe (4), fit venir un Artiſte de Fregella du pays des Volſques, ou, ſuivant Plutarque, des Artiſtes Etruſques de Veies, pour faire en terre cuite le Jupiter Olympien, & pour exécuter de même le quadrige qui fut placé ſur le faîte du temple. D'autres prétendent que ce monument fut travaillé à Veies.

Caïa

(1) Ant. Rom. L. 1. p. 64. l. 19.
(2) De Divinat. L. 2. c. 20.
(3) Plin. L. 35. c. 45.
(4) Plutarch. Poblic. p. 188. l. 2.

Caïa Cécilia, femme de Tarquin l'ancien, fit mettre sa propre statue de bronze dans le temple du Dieu Sanga ([1]). Du tems de la République, pendant les troubles des Gracques, les statues des Rois de Rome se voyoient encore à l'entrée du Capitole ([2]).

II.
De l'Art dans les premiers tems de la République.

La simplicité des mœurs des premiers tems de la République, ne fournissoit pas de fréquentes occasions à l'Art de s'excercer dans un état fondé & soutenu par les armes. Dans un article du traité que les Romains conclurent avec Porsenna après l'expulsion des Rois, il fut stipulé, que le fer ne seroit employé qu'à la fabrique des instrumens d'agriculture ([3]): circonstance suffisante pour nous faire juger que la sculpture n'étoit guere pratiquée à Rome, puisque cette défense privoit cet Art des outils nécessaires. Le plus grand honneur que l'on rendit alors à un citoyen, fut de lui élever une colonne ([4]); & lorsqu'on commença à récompenser le mérite par des statues, la hauteur en fut fixée à trois pieds ([5]): mesure bien bornée pour le talent. Telle est donc la grandeur qu'il faut supposer à la statue de bronze d'Horatius Coclès ([6]), érigée dans le temple de Vulcain; à la statue équestre de Clélie, aussi de bronze ([7]), qui existoit encore du tems de Séneque ([8]); & à une infinité d'autres, faites dans les premiers tems de Rome. L'airain fut aussi la matiere dont on fit d'autres monumens publics. L'on grava sur des colonnes de bronze les nouvelles ordonnances, telle

(1) Scalig. Conject. in Varron. p. 171.
(2) Appian. de Bel. civ. L. I. p. 168. l. 17.
(3) Plin. L. 34. c. 39.
(4) Plin. L. 34. c. 11.
(5) Id. L. c.
(6) Plutarch. Poblic. p. 192. l. 20.
(7) Plin. L. 34. c. 13.
(8) Consolat. ad Marciam.

telle que celle qui permettoit au peuple de bâtir ſur le mont Aventin ([1]), au commencement du quatrieme ſiecle de la fondation de Rome. Bientôt après on éleva les colonnes auxquelles on appendit les tables des nouvelles loix données par les Décemvirs ([2]).

L'on peut ſuppoſer que la plupart des ſtatues des Dieux, dans les premiers tems de la République, furent conformes à la grandeur & à la nature des temples qui n'étoient rien moins que magnifiques, à en juger par celui de la Fortune qui fut achevé dans un an ([3]): ce qui nous eſt confirmé par d'autres deſcriptions ([4]), ainſi que par quelques temples conſervés, ou par les ruines de quelques autres.

Il y a toute apparance que ces ſtatues furent exécutées par des Artiſtes Etrusques: du moins Pline l'aſſûre de l'Apollon coloſſal en bronze qui fut placé enſuite dans la bibliothéque du temple d'Auguſte ([5]). Ce fut l'an 461 de Rome, ou dans la cent vingt-& unieme Olympiade, que Spurius Carvilius, vainqueur des Samnites, fit jetter cette ſtatue en fonte par un Artiſte Etrusque, en employant pour cet effet les casques, les cuiraſſes & les cuiſſarts des vaincus. L'on prétend qu'elle étoit ſi grande qu'elle pouvoit être vue de la montagne d'Albano, aujourd'hui Monte-Cavo. Spurius Caſſius, Conſul l'an de Rome 252, fit faire la premiere ſtatue de Cerès en bronze ([6]). L'an 417 on érigea dans le Forum les premieres ſtatues équeſtres aux

(1) Dionyſ. Halicarnaſſ. Ant. Rom. L. 10. p. 628.

(2) Ibid. p. 649. l. 35.

(3) Dionyſ. Halic. Ant. Rom. L. 8. p. 305. l. 40.

(4) Nonn. ap. Scalig. Conjećt. in Varron. p. 17.

(5) Plin. L. 34. c. 18.

(6) Ibid. c. 19.

aux Consuls L. Furius Camillus & C. Mœnius, vainqueurs des Latins; mais l'Histoire ne dit point quelle en fut la matiere. Les Romains se servirent également de Peintres Etrusques: ce furent ces derniers qui ornerent de leurs ouvrages un temple de Cérès. Pline nous apprend qu'à la reconstruction de ce temple, on enleva ces peintures avec une partie de la muraille & qu'on les transporta ailleurs ([1]).

On commença fort tard à faire des monumens de marbre à Rome: ce qui est prouvé par l'inscription si connue ([2]) de L. Scipion Barbatus ([3]), un des plus illustres personnages de son siecle. Elle est gravée sur l'espece de pierre la plus commune, nommée Peperino. L'inscription de la colonne Rostrale de C. Duillius, du même tems, n'aura été gravée que sur une pierre semblable, & non pas sur du marbre, comme on voudroit le prouver par un passage de Silius ([4]). D'ailleurs les restes de l'inscription actuelle sont manifestement des tems postérieurs.

Jusques à l'an 454 de la fondation de Rome, c'est à dire jusques à la cent vingtieme Olympiade, les statues & les citoyens portoient de longs cheveux & de longues barbes ([5]): car ce ne fut que cette année qu'il vint des Barbiers de Sicile à Rome ([6]). Tite-Live rapporte ([7]), que le Consul M. Livius, s'étant éloigné de la ville pour quelque sujet de mécontentement,

(1) Plin. L. 35. c. 45.

(2) Sirmond. explic. hujus Inscr. c. 11. p. 54. Conf. Fabret. Inscr. p. 461.

(3) Liv. L. 35. c. 10.

(4) Rycq. de Capitol. c. 33. l. 24. p. 124.

(5) Varro, de re rust. L. 2. Cic. Orat. pro M. Cœlio. c. 14.

(6) Plutarch. Camil. p. 254.

(7) Liv. L. 27. c. 34.

ment, & s'étant laiſſé croitre la barbe, ne reparut à Rome à la ſollicitation du Sénat qu'après s'être fait raſer. Scipion l'Africain portoit de long cheveux à ſa premiere entrevue avec le Roi Maſſiniſſa (1).

III.
De l'Art jusqu'à la cent vingtieme Olympiade.

Pendant la ſeconde guerre Punique, la peinture fut cultivée chez les Romains, même par les Patriciens. L'Hiſtoire nous apprend que Q. Fabius qui fut envoyé conſulter l'Oracle de Delphes, après la malheureuſe bataille de Cannes, reçut le ſurnom de *Pictor*, de l'Art qu'il pratiquoit (2), & l'étendit ſur pluſieurs perſonnages des Fabius, comme nous le voyons par quelques médailles. Une couple d'années après la bataille en queſtion, Tibérius Gracchus, après la victoire qu'il remporta ſur les Carthaginois, commandés par Hannon, fit peindre dans le temple de la Liberté à Rome, les réjouiſſances de ſon armée dans la ville de Benevent (3). Tite-Live nous apprend que les troupes furent traitées en pleines rues par les Beneventins. Comme la plupart étoient des eſclaves armés auxquels Gracchus, avec l'agrément du Sénat, avoit promis la liberté avant le combat, ces Soldats prirent leur repas le chapeau ſur la tête & le front ceint d'une bande de laine blanche en ſigne de leur affranchiſſement. Mais parmi ces Soldats il y en avoit pluſieurs qui n'avoient pas bien fait leur devoir, & ceux-là furent condamnés à prendre leurs repas debout tant que la guerre dureroit. Ainſi dans ce tableau on voyoit des Soldats à table, d'autres debout & des bourgeois qui les ſervoient. Le célèbre Pacuvius, neveu d'Ennius, étoit également Peintre & Poëte. Pline rapporte d'après Varron, qu'à la reconſtruction

(1) Liv. L. 28. c. 35. (2) Id. L. 22. c. 7.
(3) Id. L. 24. c. 16.

truction du temple de Cérès à Rome, Damophile & Gorgafus, Modeleurs & Peintres Grecs, l'ornerent de leurs ouvrages, après qu'on en eut enlevé & transporté ailleurs les anciennes peintures, exécutées jadis par des Artiftes Etrusques, ainfi que nous l'avons dit plus haut. Voici l'expreffion de Pline: *Ante hanc aedem Tuscanica omnia in aedibus fuiffe* (1). Pour moi j'entens ici des tableaux Etrusques. Il me femble que le P. Hardouin n'a point du tout faifi le fens de Pline, lorsqu'il croit qu'avant la reconftruction de ce temple toutes les figures avoient été de bronze.

IV. De l'Art après la feconde guerre Punique.

Dans la feconde guerre Punique les Romains déployerent toutes leurs forces & oppoferent une fermeté qui triompha des obftacles. Malgré la défaite totale de plufieurs armées & la diminution fenfible des citoyens réduits au nombre de 137000 (2), l'on vit ces peuples vers la fin de la guerre paroître en campagne avec vingt-trois Légions (3). Rome dans cette guerre, ainfi qu'Athene dans celle des Perfes, prit une autre forme. Les Romains, ayant fait connoiffance & alliance avec les Grecs, fentirent naître en eux le goût pour leurs Arts. Les premiers ouvrages Grecs furent apportés à Rome par Claudius Marcellus après la prife de Syracufe. Il employa les ftatues & les ouvrages de l'Art enlevés à cette ville à la décoration du Capitole & à l'ornement d'un temple qu'il confacra près de la porte de Capena (4). La ville de Capoue, réduite par les Romains, effuya le même fort. Q. Fulvius Flaccus, l'ayant dépouillée de fes ornemens, envoya toutes les ftatues à Rome (5).

Malgré

(1) Plin. L. 35. c. 45.
(2) Liv. L. 27. c. 36.
(3) Id. L. 26. c. 1.
(4) Liv. L. 25. c. 40. Plutarch. Marcel. p. 564.
(5) Id. L. 26. c. 34.

Malgré la quantité immenſe d'ouvrages de l'Art enlevés aux vaincus, on ne laiſſa pas à Rome de faire de nouvelles ſtatues des Divinités. Ce fut vers ce tems-là que les Tribuns du peuple employerent le produit des amendes pour faire placer des ſtatues de bronze dans le temple de Cérès (1). Pendant la dix-ſeptieme & derniere année de cette guerre les Ediles ſe ſervirent encore des amendes pour faire ériger dans le Capitole trois autres ſtatues (2). Du même produit on fit peu de tems après trois nouvelles ſtatues de bronze en l'honneur de Cérès, de *Liber Pater* & de *Libera* (3). L. Stertinius employa auſſi le butin fait en Eſpagne pour faire élever ſur le marché aux bœufs deux arcs de triomphe qui furent décorés de ſtatues dorées (4). Tite-Live obſerve que les édifices publics nommés Baſiliques, n'exiſtoient pas encore alors à Rome (5).

Dans les proceſſions publiques on portoit des ſtatues de bois, comme il arriva deux ans après la priſe de Syracuſe (6) & la douzieme année de cette guerre. La foudre étant tombée dans le temple de *Juno Regina* ſur le mont Palatin, il fut ordonné, pour détourner tout préſage ſiniſtre, de porter en proceſſion deux ſtatues de cette Déeſſe faites de bois de ciprès & tirées de ſon temple: ces ſtatues étoient accompagnées de vingt-ſept Vierges, portant des robes longues & chantant un hymne en l'honneur de la Déeſſe.

Lorsque Scipion l'Africain eut chaſſé les Carthaginois de toute l'Eſpagne, & qu'il fut ſur le point d'aller les attaquer en Afrique même, les Romains envoye-

(1) Liv. L. 27. c. 6.
(2) Id. L. 30. c. 39.
(3) Id. L. 33. c. 25.
(4) Id. L. 33. c. 27.
(5) Id. L. 26. c. 27.
(6) Id. L. 27. c. 37.

voyerent à l'oracle de Delphe des figures de leurs Dieux faites de mille livres d'argent pesant enlevé aux vaincus, & en même tems une couronne d'or du poids de deux cents livres ([1]).

L. Quinctius, ayant terminé la guerre entre les Romains & Philippe, Roi de Macédoine, fit transporter de la Grece à Rome une grande quantité de statues de bronze & de marbre, & une infinité de vases artistement travaillés: toutes ces richesses furent exposées à la vue du peuple pendant son triomphe qui dura trois jours & qui date de la cent quarante-cinquieme Olympiade ([2]). Parmi ces trésors il y avoit dix boucliers d'argent & un d'or, indépendamment de cent quatorze couronnes de ce dernier métal données en présens par les villes Grecques. Peu de tems après, c'est à dire un an avant la guerre que les Romains firent à Antiochus le grand, Roi de Syrie, on érigea sur le faîte du temple de Jupiter Capitolin, un quadrige doré, avec douze boucliers également dorés ([3]). Scipion l'Africain, s'étant offert de servir contre Antiochus en qualité de Lieutenant de son frere, fit construire, avant son départ pour l'Asie, un arc de triomphe sur la montée du Capitole & l'orna de sept statues dorées, & de deux chevaux: devant l'arc il plaça deux grands bassins de marbre ([4]).

V. De l'Art après la guerre contre le Roi Antiochus.

Jusqu'à la cent quarante septieme Olympiade, & jusqu'à l'époque de la victoire remportée sur Antiochus par Lucius Scipion, frere de l'Africain, les statues des Divinités placées dans les temples de Rome, étoient

(1) Liv. L. 28. c. 45.
(2) Id. L. 34. c. 52.
(3) Id. L. 35. c. 41.
(4) Id. L. 37. c. 3.

étoient pour la plupart de bois ou d'argile (1); & il y avoit alors très-peu de bâtimens publics dans cette ville, qui eussent quelque apparence de somptuosité (2). Mais cette victoire, en rendant les Romains maîtres de l'Asie jusqu'au mont Taurus, & en remplissant Rome d'un butin immense, releva la magnificence de cette capitale & y introduisit le luxe & la molesse Asiatiques (3). Ce fut aussi vers ce tems que les Romains adopterent les Bacchanales des Grecs (4). Parmi les richesses qui releverent la pompe du triomphe de L. Scipion, il y eut des vases d'argent fondus & ciselés, pesant mille quatre cents vingt-quatre livres (5); & il s'y trouva des vases d'or, travaillés de la même façon, pesant mille vingt-quatre livres.

Les Romains, après avoir introduit & adopté les Dieux de la Grece sous des noms Grecs (6), en firent des objets de leur culte & leur donnerent des Prêtres de cette même nation. Cette nouveauté fournit l'occasion de faire faire les statues des Dieux dans la Grece, & d'en faire exécuter à Rome par des Maîtres Grecs. Les bas-reliefs en terre cuite, conservés dans les anciens temples, devinrent des objets de plaisanterie, ainsi que nous l'apprend un discours de Caton le Censeur (7). Ce fut vers ce tems que L. Quinctius qui triompha de Philippe Roi de Macédoine, reçut les honneurs d'une statue à Rome avec une inscription Grecque (8), qui fait conjecturer que l'ouvrage étoit d'un Artiste

(1) Plin. L. 34. c. 11.
(2) Liv. L. 40. c. 5.
(3) Id. L. 39. c. 6.
(4) Ibid. c. 9.
(5) Id. L. 37. c. 59.
(6) Cic. Orat. pro Corn. Balbo. c. 24.
(7) Liv. L. 34. c. 4.
(8) Rycq. de Capitol. c. 26. p. 105.

Artiſte Grec. L'inſcription miſe ſur la baſe d'une ſtatue, qu'Auguſte fit ériger à Céſar, fait conjecturer la même choſe.

VI. De l'Art après la conquête de la Macédoine.

A peine la paix fut-elle conclue avec Antiochus, que les Etoliens, alliés de ce Roi, reprirent les armes contre les Macédoniens. Les Romains, amis alors de ces derniers, prirent part à cette guerre, & aſſiegerent Ambracie, qui fut obligée de ſe rendre après une opiniâtre défenſe. Cette ville, jadis la réſidence du Roi Pyrrhus, étoit remplie de ſtatues de bronze & de marbre, de tableaux & d'autres ouvrages de l'Art, qu'elle fut obligé de livrer aux vainqueurs. Tout fut transporté à Rome, de façon que les Ambraciotes ſe plaignirent au Sénat qu'il ne leur reſtoit pas un ſeul ſimulacre d'une Divinité qu'ils puſſent révérer (1). M. Fulvius vainqueur des Etoliens fit paroître dans le triomphe qui lui fut accordé deux cents quatre-vingts ſtatues de bronze, & deux cents trente ſtatues de marbre (2). L'on fit venir des Artiſtes Grecs à Rome pour l'ordonnance des jeux que ce Conſul donna au peuple (3). Ce fut alors qu'on vit paroître pour la premiere fois des Lutteurs, ſelon l'uſage des Grecs. Ce même M. Fulvius, étant Cenſeur avec M. Emilius, l'an 573 de Rome commença à décorer la ville de bâtimens publics où regnoit la magnificence (4). Il faut que le marbre n'ait pas été commun à Rome dans le tems qu'elle n'étoit pas maîtreſſe tranquille de la Ligurie où étoit Luna, préſentement Carrare, qui fourniſſoit alors comme aujourd'hui un beau marbre blanc. Ce qui appuye cette conjecture, c'eſt que le Cenſeur Ful-

(1) Liv. L. 34. c. 4.
(2) Id. L. 39. c. 5.
(3) Ibid. c. 22.
(4) Id. L. 40. c. 51. 52.

Fulvius fit transporter à Rome les tuiles de marbre (1) dont étoit couvert le célebre temple de Junon Lacinia près de Crotone dans la Grande-Grece, pour faire le toit d'un temple qu'il avoit fait vœu de bâtir. Son Collegue, le Cenſeur Emilius, fit paver un marché &, ce qui paroît étrange, il le fit paliſſader tout à l'entour (2).

La quantité infinie des plus rares ſigures & des plus belles ſtatues dont Rome ſe trouvoit remplie, & le nombre conſidérable d'Artiſtes qui y avoient été appellés ou amenés captifs, fit naître enfin dans les Romains l'amour pour les Arts. L'on vit alors les Patriciens empreſſés à faire inſtruire leurs enfans dans le deſſin, ainſi que Plutarque nous l'apprend de l'illuſtre Paul-Emile, qui donna à ſes enfans des Peintres & des Sculpteurs pour les inſtruire dans les deux Arts (3).

L'an de Rome 564, Scipion l'Africain fit placer la ſtatue d'Hercule dans le temple de ce Demi-Dieu (4), & deux bigues dorées ſur le Capitole. L'Edile Fulvius Flaccus fit ériger au même lieu deux ſtatues dorées. Le fils de Glabrion qui avoit battu le Roi Antiochus près des Thermopyles, fit élever à ſon pere la premiere ſtatue dorée. Tite-Live dit que ce fut la premiere ſtatue de cette ſorte que l'on vit en Italie (5); mais il ne parle ſans doute que des ſtatues des grands hommes. Dans la derniere guerre de Macédoine, les Députés de la ville de Chalcis ſe plaignirent que le Préteur C. Lucretius, auquel ils s'étoient rendus,

(1) Liv. L. 42. c. 3.
(2) Id. L. 41. c. 32.
(3) Plutarch. Paul. Aemil. p. 470. l. 15.
(4) Liv. L. 38. c 35.
(5) L. 40. c. 34.

rendus, avoit fait piller tous leurs temples, & transporter à Antium toutes les ſtatues & autres tréſors ([1]). Après la défaite de Perſée, Paul-Emile ſe rendit à Delphe, où l'on travailloit aux baſes ſur lesquelles ce Roi vouloit faire placer ſes ſtatues: le Vainqueur les réſerva pour la ſienne ([2]).

Tel eſt le tableau de l'Art de Rome du tems de la République. Quant à ſon hiſtoire de l'Art depuis cette époque jusqu'à la perte de la liberté Romaine, c'eſt dans la troiſieme partie qu'il faut la chercher; car parvenue à ce terme, elle ſe trouve beaucoup mêlée avec l'Hiſtoire de la Grece. Du reſte les mémoires que je donne ont cet avantage que, ſi quelqu'un vouloit traiter cette matiere plus à fond, il pouroit s'épargner une partie de la peine: les recherches que j'ai faites, en confrontant les Auteurs & en établiſſant un ordre chronologique, pouront lui ſervir de guides.

Concluſion de la ſeconde partie.

Pour concluſion, & pour revenir à l'Art Grec, comme notre principal objet, nous devons témoigner notre reconnoiſſance aux Romains pour tous les monumens que nous poſſédons. Quant à la Grece même on y a fait peu de découvertes, parce que les poſſeſſeurs de ces contrées ne recherchent ni n'eſtiment ces ſortes de tréſors. De même qu'Athene, au rapport de Ciceron, répandit l'éloquence dans tous les pays, & l'exporta pour ainſi dire avec les marchandiſes de l'Attique dans tous les ports & ſur toutes les côtes, de même l'on peut dire de Rome que cette ville, après avoir donné naiſſance à l'Art Grec & en avoir tiré les monumens de la cendre des villes, elle a communiqué ſes découvertes

(1) Liv. L. 43. c. 9.

(2) Id. L. 45. c. 27. Plutarch. Aemil. p. 492. l. 14.

vertes & ſes tréſors aux nations les plus lointaines de l'Europe. C'eſt par-là que Rome moderne, ainſi que Rome ancienne, eſt devenue la Légiſlatrice & l'Inſtitutrice du monde: du ſein de ſes richeſſes elle offrira aux yeux de nos neveux des ouvrages, admirés jadis à Athene, à Corinthe & à Sicyone. — Mais je me rappelle les paroles de Pythagore: il m'apprend qu'il faut ſceller le diſcours par le ſilence.

Fin du Tome ſecond.







